



# NARRATIVAS DA ORIGEM

Cy Twombly e a crítica de arte enquanto tradução

Roger David Valença

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

Orientador: Helder Gomes Cancela

**Porto, 2018**

## Agradecimentos

À Mariana Poppovic, minha companheira, pelas conversas e ideias que tanto me ajudaram a articular o argumento desta dissertação, pelo seu olhar de pintora que desvendou os segredos mágicos que se encontram nas pinceladas de Twombly e sobretudo pelo convite a uma nova vida em solo português.

Aos meus pais, Dora e Lauro, pelo apoio sempre incondicional.

A Helder Gomes Cancela, pela orientação generosa, tranquila, sempre a apontar direções sem determinar um caminho obrigatório de pesquisa. Aos demais professores com quem tive contato durante os estudos na Universidade do Porto que me ajudaram a formular as origens desta dissertação.

## Resumo

O presente trabalho investiga como a crítica de arte contemporânea pode ser entendida a partir do conceito de tradução. A tese parte do pressuposto que uma obra de arte *diz* alguma coisa em sua linguagem íntima e que o papel do crítico será traduzir sua manifestação para o discurso verbal e, dessa forma, expandir o conhecimento sobre a arte, democratizar o seu acesso e partilhar horizontes com um público mais alargado.

O conceito de tradução constrói-se no primeiro capítulo. O mito da Torre de Babel é o mote do pensamento, já que esse alude à diferença primordial entre as linguagens e, subsequentemente, à necessidade da tradução. O segundo capítulo procura aprofundar o olhar sobre a articulação da linguagem enquanto fenômeno humano, através da investigação de algumas narrativas que se ocupam do nascimento da fala na história da humanidade. O terceiro capítulo, por sua vez, propõe um estudo de caso focado no artista Cy Twombly. Sua obra responde às perguntas levantadas por esta dissertação na medida em que evoca o nascimento de uma linguagem, que se encontra na transição da experiência para a inteligibilidade.

Conclui-se que encarar a crítica de arte enquanto tradução equivale a considerar a sua capacidade de articular as forças que operam sobre a obra de arte através de um discurso lógico. Para além disso, o texto crítico deverá ser o território da garantia da atuação simultânea de diferentes perspectivas teóricas, apontando para estruturas hegemônicas e questionando o seu poder de impor e legitimar designações. Sobretudo, confrontar uma obra de arte com a sua crítica será um modo de atestar onde se encontra a sua originalidade.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Crítica, Cy Twombly, Origem, Tradução.

## Abstract

The present work investigates how contemporary art criticism can be understood from the concept of translation. The thesis assumes that a work of art *says* something in its intimate language and that the role of the critic will be to translate its manifestation into verbal discourse, thereby expanding knowledge about art, democratizing its access and sharing horizons with a wider audience.

The concept of translation is constructed in the first chapter. The myth of the Tower of Babel is the motto of thought, since it alludes to the primordial difference between languages and, subsequently, to the need for translation. The second chapter seeks to look further into the articulation of language as a human phenomenon, through the investigation of some narratives that deal with the birth of speech in the history of humanity. The third chapter, in its turn, proposes a case study focused on the artist Cy Twombly. His work responds to the questions raised by this dissertation since it evokes the birth of a language, that finds itself in the transition from experience to intelligibility.

It is concluded that to consider art criticism to be a form of translation is equivalent to considering its ability to articulate the forces that operate on the work of art through a logical discourse. Moreover, the critical text should be the territory that guarantees the possibility of different theoretical perspectives, capable of pointing to hegemonic structures, questioning its power to impose and legitimize designations. Above all, confronting a work of art with its criticism will be a way of attesting where its originality lies.

Key words: Contemporary Art, Criticism, Cy Twombly, Origin, Translation.

## Sumário

0. Introdução .....	1
1. Uma Narrativa no Abismo .....	7
1.1 Um Tom Perigosamente Místico .....	8
1.2 Nominalismo .....	13
1.3 Tradução .....	17
1.4 Criação e Salvação .....	21
1.5 Manto Real .....	23
1.6 A Hegemonia do Homogêneo .....	28
2. Narrativas da Origem .....	32
2.1 A Caverna .....	35
2.2 Imagens da Ausência .....	38
2.3 O Santo Sudário .....	40
2.3.1 Exegese .....	41
2.4 Infância .....	42
2.5 Desfasamento .....	46
3. Cy Twombly .....	52
3.1 Palimpsesto .....	58
3.1.1 <i>Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor</i> .....	62
3.2 Efeito Mediterrâneo .....	66
3.3 Na Espiral do Tempo .....	71
3.4 O Escudo de Aquiles .....	76
3.5 Glossolalia .....	80
3.6 Ímpeto Floral .....	85
4. Considerações Finais .....	90
4.1 Plínio e Vasari .....	92
4.2 Turbilhão .....	94
4.3 A Crítica de Arte Contemporânea .....	96
4.4 Conclusão .....	99
Bibliografia .....	103

## Lista de Figuras

1. <i>Criticism</i> .....	54
2. Grifos de Twombly sobre o poema <i>This Shred of Alexandrian Paper</i> .....	61
3. <i>Archilochos</i> .....	61
4. Grifos de Twombly sobre o poema <i>Three Secret Poems</i> .....	64
5. <i>Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor</i> (detalhe) .....	64
6. <i>Virgil</i> .....	68
7. <i>Poems to the Sea, XX</i> .....	72
8. <i>Untitled (New York City)</i> .....	75
9. <i>Fifty Days of Iliam: Shield of Achilles</i> .....	79
10. <i>Gaeta Set (for the Love of Fire and Water), #2</i> .....	84
11. <i>Untitled (A Gathering of Time)</i> .....	88

## 0. Introdução

As tramas filosóficas da arte contemporânea, cultura que parece sobreviver a partir de uma incessante reconfiguração de sua natureza fundamental, a colocam como uma experiência que existe no limite do possível. Como entender o que diz uma obra a partir desse contexto? Ou, mais especificamente, como entender o que diz uma obra quando essa, por vezes, parece justamente assumir que não diz nada, apenas murmura algo que se encontra para alguém do cognoscível? Seja maior ou menor o grau dos investimentos conceituais, assumindo ou não suas aporias interiores, uma questão parece ser irredutível na arte: algo emana de seu acontecimento, mesmo que seja uma força que pretende contradizer a sua própria existência, reservando o seu direito ao silêncio.

O pressuposto deste trabalho assume que uma obra de arte sempre *diz* alguma coisa, portanto, que o papel do crítico será traduzir sua manifestação para o discurso verbal e, dessa forma, expandir o conhecimento sobre a arte, democratizar o seu acesso e partilhar horizontes com um público mais alargado. Assim, garantir também a validade de algo que vai para além do *entendimento*: a experiência humana diante da arte.

O conceito de tradução, a ser construído no primeiro capítulo, é tratado de partida como uma metáfora. Diferentemente de uma tradução entendida de modo *stricto sensu*, que trata de um texto traduzido entre idiomas, falar de crítica de arte enquanto tradução é assumir que estamos falando de uma transposição de linguagens – da *visual* para a *verbal*, por exemplo. Analogias, no entanto, se autocontaminam e se reproduzem em um território de limites indiscerníveis. É possível falar estritamente de filosofia, de tradução, de crítica, sem que um exemplo seja usado para ilustrar o subsequente? O problema aponta para uma resposta que tem a ver com a construção deste trabalho: dizer é sempre associar – nomes às coisas, conceitos aos fenômenos, exemplos às ideias. De partida, toda língua é metáfora.

O primeiro capítulo desta dissertação é intitulado *Uma Narrativa no Abismo*. O nome acena para a concepção vinda de Walter Benjamin a respeito da linguagem e da história. De acordo com o filósofo, a linguagem está soterrada pelo tempo e cabe ao tradutor escavar, resgatar e polir suas estruturas opacas a fim de restaurar a sua essência mais cristalina possível. Isso se dá por conta da inflexão gnóstica no seu pensamento; por isso, o estudo da

origem da linguagem a partir do mito bíblico da Torre de Babel será o mote da construção do raciocínio da etapa inicial desta dissertação. O título também alude à estrutura *mise en abyme*: a do mito da Torre, que é uma metáfora que explica a necessidade da metáfora; e a do texto benjaminiano *A Tarefa do Tradutor*, que ao afirmar que textos *exigem* sua tradução, acaba por exigir, ele próprio, um deciframento de suas proposições enigmáticas:

o texto acerca da tradução é em si uma tradução, e o intraduzível que menciona acerca de si habita a sua própria textura e habitará quem quer que por seu turno tente traduzi-lo (...). O texto é intraduzível: foi intraduzível para os tradutores que tentaram fazê-lo, é intraduzível para os comentadores que falam sobre ele, é um exemplo daquilo que se afirma, é uma *mise en abyme* no sentido técnico, uma história dentro da história daquilo que constitui sua própria exposição. (de Man, 1989, pp.115-116)

A riqueza do texto de Benjamin é, no entanto, irrefutável. Se o seu texto parece intraduzível é porque, na verdade, existe nele uma essência original aparentemente impossível de esgotar em explicações. Mais do que isso: a contribuição de seu pensamento permanece com uma potência pulsante que responde, ainda hoje, mesmo fora de seu contexto original, as perguntas acerca da arte e de suas possíveis leituras.

O segundo capítulo, por sua vez, institui-se como um reflexo crítico de seu antecessor, e procura aprofundar o olhar sobre a articulação da linguagem enquanto fenômeno humano. Os principais fundamentos deste capítulo serão encontrados em três autores. A primeira, Mondzain (2015), propõe um mito originário ao olhar para o sujeito paleolítico que escreve no interior da caverna – ou melhor, que assopra pigmento sobre a sua mão encostada no muro, imprimindo aí os contornos de seu corpo ausente. Tal proposta narrativa parece partir da tentativa de conceber uma humanidade ainda não subjugada pela concepção de mundo vinda das doutrinas religiosas. No entanto, será curioso perceber como tanto Mondzain, quanto Bataille (2015), que também discorre a respeito das inscrições rupestres, propõem a França enquanto local de nascimento da humanidade – seja na gruta de Chauvet, no caso da primeira, ou de Lascaux, no caso do segundo. Convém apontar para um sintoma que sobressai de tais concepções de mundo: nenhuma representação é neutra; toda língua tende a falar de si mesma.

Já Belting (2011) propõe uma leitura das representações do Santo Sudário e, a partir dessa, concebe a noção de uma imagem enquanto presença de uma ausência. O corpo crístico é um território de perspectivas insólitas: a de um filho que é idêntico ao pai; a de um deus



que encarna na Terra como homem; a de uma morte que culmina na ressurreição. Teremos, a partir do cristianismo, um modo de conceber imagens que persiste em nossa sociedade, na qual o invisível e o visível parecem consubstanciar. O cristianismo é o reflexo de uma sociedade na qual opera, sempre em movimento: o texto sagrado transforma-se na imagem de Cristo e, sucessivamente, caberá novamente ao texto dos exegetas articular suas distensões lógicas, garantindo o lugar de tais representações no mundo.

O terceiro pilar teórico vem de Agamben (2008) que, a partir da ideia *infância*, irá afirmar que a subjetividade *é* linguagem, ou seja, que não existe uma essência pura que se mantém *além* da linguagem. Nesse sentido, será possível perceber como o conceito de história, para o filósofo, não acontece como uma cronologia, que nasce a partir de um ponto original, situado no início dos acontecimentos, sendo, na verdade, disruptiva, já que em todos os momentos a experiência pode ser articulada através da fala.

Tais *narrativas da origem* do nascimento da linguagem, afinal, ajudarão a desvendar como se concebe o próprio conceito de origem. Será curioso perceber uma fala sintomática que percorre todos aqueles que pensaram sobre o tema. Bataille (2015) ao falar sobre a pré-história, Belting (2011) sobre o cristianismo, Didi-Huberman (2017) sobre a arte, Agamben (2017) sobre o território da infância, todos dirão, à sua maneira, que *das origens nada, ou quase nada, sabemos*. Como construir, portanto, um pensamento balizado nessas marcas de ausência?

O terceiro capítulo, apoiado em tais perspectivas, propõe um estudo de caso focado na obra do artista estadunidense Cy Twombly. O estudo de Twombly está estruturado, por sua vez, a partir das pesquisas de Jacobus (2016), crítica literária que teve acesso à biblioteca do pintor, e pelos escritos de Barthes (2016) a respeito de suas telas, embora procure oferecer uma perspectiva particular do trabalho do artista. A obra de Twombly parece responder satisfatoriamente às perguntas levantadas por esta dissertação porque evocam o nascimento de uma linguagem. Será importante perceber como as questões suscitadas por uma imagem irão infletir na metodologia de sua leitura: no caso de Twombly, tradução, turbilhão e palimpsesto serão, entre outras, palavras-chave que não só ajudam a descrever seu trabalho, como serão conceitos fundamentais para sua interpretação.

A intersecção entre texto e imagem promove um debate entre os *meios* da linguagem. Qual deles fala mais próximo da verdade? Procurar-se-á desenvolver nesta dissertação a noção de que não se trata de considerar que uma linguagem pode dizer melhor que outra, tampouco que serão equivalentes suas respectivas formas de expressão, mas sim reconhecer que apenas diferentes linguagens serão capazes de articular diferentes perspectivas. Confrontá-las será um modo de revelar outras representações de mundo. Cy Twombly *escreve* em suas telas, transformando em indiscerníveis os limites entre os modos de perceber os signos. Em nossas *narrativas da origem* os meios da língua coexistem e, em alguns casos, são até mesmo produzidos simultaneamente. De acordo com essa perspectiva, convém ser capaz de perceber como é através do confronto de linguagens que instâncias inauditas surgem, enriquecendo a experiência da arte.

Tal perspectiva tem necessariamente a ver, portanto, com a escrita da crítica de arte. As ressalvas em relação à validade de um texto crítico costumam apontar para a seguinte dúvida: quando se transpõe uma obra de arte para o discurso verbal, perde-se a potência daquilo que estava no original? Ou, ao invés, ganha-se ao articular suas idiossincrasias através de um discurso lógico? Escolher uma resposta certamente deverá passar pela complexidade do pensamento acerca da tradução em si: traduzir é descanonizar, fragmentar, ou até mesmo trair a manifestação original, mas é, ao mesmo tempo, incutir nela uma salvação, o olhar da alteridade, uma sobrevivência que transcende contextos. A obra de arte não está completa sem aquele que a vê.

Para além das questões filosóficas apresentadas e desenvolvidas aqui, importa demonstrar, através da própria escrita do trabalho – em sua própria *mise en abyme* –, como articular um pensamento a respeito da arte contemporânea. Não se trata de prescrever um método de crítica, mas apontar para uma possibilidade de pensamento.

A escrita deste trabalho não existe sem a tradução. Os textos reunidos em sua bibliografia vêm de diversas línguas, sendo muitas vezes eles mesmos já uma tradução de uma versão original. Ou seja, a articulação de uma dissertação deverá necessariamente passar pela configuração de diferentes visões de mundo. A obra de Cy Twombly, por sua vez, tampouco existe sem tradução, mas nela o termo adquire ainda outros significados. A relação do artista com a poesia será particularmente relevante: os poemas gregos arcaicos que são

fonte de inspiração para o pintor sobrevivem em sua biblioteca por conta de suas traduções para o inglês. O artista, por sua vez, os transpõe para suas telas traduzindo tais escritos em pintura. Importa também perceber como as lembranças literárias do artista serão decantadas pelo tempo, ganhando novos contornos ao longo de sua vida, respondendo a novos estímulos vindos de contextos atualizados. Em Twombly, traduzir corresponde a contar a história de uma vida, partilhar a experiência íntima do autor. A partir de tal perspectiva, nasce uma proposição derradeira: a da soberania do corpo e da experiência subjetiva individual como território por excelência da arte. Propor-se-á que a imagem de uma obra que sobrevive na memória, com suas feições mutantes recontornadas pelos meandros do tempo, serão a forma definitiva de tradução para o sujeito.

As narrativas da origem estão marcadas por uma separação fundamental, a expulsão de um sítio edênico, onde tudo era uno. Reunir obra de arte ao discurso crítico parece suscitar uma espécie de alívio paradisíaco da reunião, o restauro de algo perdido, da unidade do começo, de sua instância original: confrontar uma obra de arte com a sua crítica será, nesse sentido, um modo de atestar onde se encontra a sua *originalidade*.

*“No princípio era o Verbo  
E o Verbo estava com Deus  
E o Verbo era Deus.”*

*João, 1:1*

## 1. Uma Narrativa no Abismo

Situada ao cabo das narrativas bíblicas que se ocupam das origens da humanidade, encontra-se o mito da Torre de Babel. Uma edificação imensa, construída para atingir os céus: um zigurate que forma uma escada até a morada de Deus e, ao mesmo tempo, uma torre que impede a dispersão dos homens pela Terra. No entanto, o projeto ambicioso, índice do orgulho e cego às limitações da própria condição humana, perverte-se na própria manifestação. Tal episódio, contido no *Gênesis*, corresponde à queda derradeira da humanidade, separada do território divino. Assim, o eixo primordial entre o Céu e a Terra, já fragilizado anteriormente com a expulsão do Paraíso, sucumbe definitivamente. O Criador impõe-se ao manifestar o seu nome – Babel, Confusão – e, espalhando os homens sobre a superfície terrena, destrói a estrutura, impedindo que eles voltem a se entender:

Ora, a terra tinha uma só língua e um mesmo modo de falar. Mas (*os homens*), tendo partido do oriente, encontraram uma planície na terra de Senaar, e habitaram nela. E disseram uns para os outros: Vinde, façamos tijolos e cozamo-los no fogo. E serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em vez de cal traçada; e disseram: Vinde, façamos para nós uma cidade e uma torre, cujo cimo chegue até ao céu; e tornemos célebre o nosso nome, antes que nos espalhemos por toda a terra. O Senhor, porém, desceu a ver a cidade e a torre, que os filhos de Adão edificavam e disse: Eis que são um só povo e têm todos a mesma língua; e começaram a fazer esta obra, e não desistirão do seu intento, até que a tenham de todo executado. Vinde, pois, desçamos, e confundamos de tal sorte a sua linguagem, que um não compreenda a voz do outro. E assim o Senhor os dispersou daquele lugar por todos os países da terra, e cessaram de edificar a cidade. E por isso, lhe foi pôsto o nome de Babel, porque aí foi confundida a linguagem de toda a terra, e daí os espalhou o senhor por todas as regiões. (Bíblia Sagrada, 1959, Gênesis 11:1-9)

A partir de então, a diferença entre os idiomas terrenos caracteriza o próprio devir da linguagem. É o eterno *querer dizer* das línguas, seu movimento intencional, que as move de volta à sua origem paradisíaca. Tal é a noção gnóstica: a alma deve retornar a si própria, sendo capaz de reencontrar a sua verdadeira natureza, que é divina. A verdade não é deste mundo, mas sem ela, o mundo não pode retornar à sua condição original.

A narrativa do mito da Torre de Babel nos conta da inadequação originária entre as línguas e, conseqüentemente, da inadequação existente entre a língua em si e o significado. Nas palavras de Derrida (1985), ao abordar a necessidade humana pela figuração e pelo mito e, enfim, ao falar sobre a insuficiência por parte da tradução em compensar o que a

multiplicidade da língua nos nega, Babel é o mito da origem do mito, a metáfora da metáfora, a narrativa da narrativa ou, ainda, a tradução da tradução. Em suma, é uma narrativa que escava a si mesma.

À estrutura por meio da qual o texto se torna ele próprio um exemplo daquilo que exemplifica dá-se o nome de *mise en abyme*, uma *narrativa em abismo*. O filósofo Walter Benjamin, em seus dois principais textos acerca da teoria da linguagem, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* e *A Tarefa do Tradutor*, evoca o potencial gnóstico dela, e, assim, imprime no que faz o teor daquilo que teoriza: seus textos são intraduzíveis, exigem exegese, e criam sua própria realidade ao dar nome às coisas que mencionam.

Walter Benjamin, em seu pensamento marcado por uma convicção messiânica, reclama o resgate daquilo que se encontra perdido no abismo da linguagem, à apreensão da essência da verdade nas estruturas profundas do sentido, soterradas pelo tempo. Este capítulo passará pelas questões do pensamento benjaminiano para, na primeira etapa deste trabalho, construir o conceito de *tradução*.

### 1.1 Um Tom Perigosamente Místico

Benjamin (2008a), em seu texto de 1923 intitulado *A Tarefa do Tradutor*, propõe uma asserção categórica em sua introdução:

Em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. Não apenas o fato de se estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio; o próprio conceito de um receptor “ideal” é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, pois devem pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral. Da mesma forma, também a arte pressupõe sua atenção. Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes. (p.66)

Benjamin parece colocar em questão, já de partida, um pressuposto que parece óbvio ao leitor contemporâneo: o da importância do papel da recepção para uma obra de arte. Como é possível, seja para Benjamin no início do século XX, durante a consagração da Modernidade que vivenciava, seja para nós, um século mais tarde, pensar em uma obra de arte relevante isolada do contexto sociocultural no qual está inserida? De fato, a introdução

de Benjamin ao trazer à tona o pressuposto contextual, ajuda-nos a desvendar, de modo indireto, a influência da gnose mística na construção de seu pensamento.

Distante da frieza crítica, pragmática e secular do pensamento Moderno evoca-se, ao citar tal anacronismo no modo de pensar de Benjamin, uma espécie de retrocesso pré-Kantiano da experiência, marcada por uma influência platônica do Mundo das Formas, associado a uma hermenêutica idealista em busca das essências puras e, mais importante, de um tom profético, aparentemente ingênuo e *perigosamente místico* que marca o seu pensamento (de Man, 1989; Benjamin, 2008a).

No entanto, reconhecer o porquê de tal assertividade ajuda-nos a desvendar a marca que preenche a obra do autor. Benjamin apela à reunião daquilo que se encontra perdido nos escolhos localizados entre a linguagem e a história, reclamando, de nossa parte, o esforço para realizarmos tal passagem (Cantinho, 2002). Para o filósofo, “todo o conhecimento (no caso, o da história) deságua no ‘rio’ da linguagem, para encontrar uma metáfora que designa a infinitude e a multiplicidade das línguas, entrecruzando-se entre si” (Cantinho, 2002, p.16). Tal deslocamento de Benjamin, que pensa as categorias de História e Linguagem com uma concepção messiânica, caracteriza, ele próprio, um distanciamento crítico no qual “trata-se de questionar os fundamentos e [...] tentar fundar uma nova visão da história e da linguagem, cujo eixo é uma concepção de tempo qualitativa e diferencial” (Cantinho, 2002, p.16) em relação à Modernidade emergente de seu século. Não será escusado referirmo-nos à leitura que Benjamin faz de *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee, imprimindo nele sua visão do progresso: a de um anjo que é empurrado de costas para o futuro, olhando melancólico para os fragmentos do passado.

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (Benjamin, 2008b, pp.13-14)

de Man (1989) afirma que, ao devolver a dimensão do sagrado para a linguagem literária, a crítica de Benjamin é responsável por ultrapassar, ou ao menos aperfeiçoar, “a historicidade secular da literatura da qual depende a noção de modernidade” (p.106). Desse modo

se é possível pensar na modernidade como uma perda do sagrado, como uma perda de um certo tipo de experiência poética, como a sua substituição por um historicismo secular que perde contato com o que era originalmente essencial, é então possível louvar Benjamin por ter restabelecido o contato com o que tinha sido ali esquecido. (de Man, 1989, p.107)

Cantinho (2002) endossa tal visão, ao enaltecer “o modo original e significativo como Benjamin soube dar ‘voz’ a uma tradição esquecida, no que respeita à filosofia da linguagem, pensando recorrentemente a articulação entre linguagem e história” (p.17), reencontrando a lei que rege o modo de operar estético das obras e dos gêneros literários ao repensar a noção de ideia em pleno século XX.

Steiner (2002), por sua vez, aponta para a mesma solidez científica da linguística Moderna, em detrimento da profundidade mística oriunda da tradição gnóstica, reclamando uma espécie de caráter intangível da linguagem e a sua capacidade dual de atuar em instâncias tanto físicas quanto espirituais da humanidade. Muito do pensamento de Benjamin é influenciado pela filosofia hassídica, e o resgate da gnose judaico-cristã seria a responsável justamente por reanimar uma espécie de centelha na secularidade fria da crítica Moderna:

A gnose linguística, em vários pontos, toca nas questões decisivas de uma teoria racional da linguagem e da tradução. Há uma sugestão de modernidade ilusória nas distinções operadas entre as estruturas profundas do sentido, estruturas soterradas pelo tempo ou mascaradas pelo discurso coloquial, e as estruturas de superfície da língua falada. Mas há também uma compreensão profunda, essencial a qualquer abordagem do tema da comunicação no interior de cada língua e entre elas, dos modos como um texto pode esconder mais do que manifestar. E há, acima de tudo, uma intuição clara, (...) da natureza problemática e misteriosa da existência do homem na linguagem. (Steiner, 2002, pp.90-91)

O principal conceito benjaminiano no qual vemos a incidência de tal tradição é o de Língua Pura, uma língua adâmica, nomeadora, que contrapõe-se à linguagem dos homens caídos, opaca e entendida no seu caráter meramente instrumental. Tal conceito é um “pressuposto fundamental” (Cantinho, 2002, p.17) para a compreensão de seu pensamento, uma espécie de foco utópico que orienta todas as suas reflexões.



É na filosofia teológica, em dois mitos presentes no *Gênesis* – a expulsão do Paraíso e a Torre de Babel –, que encontramos a fundação da tradição mística da linguagem. A tradição oculta sustenta que uma única linguagem primordial subjaz à discórdia presente da humanidade, ao tumulto abrupto das línguas em guerra. O vernáculo adâmico permitia aos homens que se compreendessem uns aos outros, que comunicassem com uma facilidade perfeita e, por isso, Babel teria sido uma Segunda Queda, tão devastadora como a primeira. (Steiner, 2002)

Tal língua original, divina, adequava-se à realidade de um modo jamais conseguido novamente pela língua dos homens, em uma comunhão absoluta entre vernáculo e semântica. Ao ser expulso do Paraíso, o homem perde a capacidade de comunicar com clareza, de comunicar a realidade em si. Na língua meramente instrumental “o discurso interpõe entre a compreensão e a verdade como um vidro fosco ou espelho deformante. A língua do Paraíso era um cristal transparente; atravessavam-no as ondas da luz de uma inteligibilidade total” (Steiner, 2002, p.88).

A condição pós-babélica é tal que, a partir de então, todas as línguas partilham uma espécie de miopia e, portanto, “nenhuma delas pode pronunciar toda a verdade de Deus ou dar aos que falam a chave do sentido da existência” (Steiner, 2002, p.91). O pensamento de Benjamin deriva de tal tradição gnóstica e esse modo de pensar emprega um cariz contrário ao das filosofias sistemáticas, adotando a verdade como um conceito utópico, que nunca se revela. É um projeto carregado de tensão e descontinuidade:

A contraposição, estabelecida por Walter Benjamin, relativamente à forma de pensar a verdade, entre a descontinuidade característica ao seu pensamento e o modo continuísta como as filosofias sistemáticas abordavam o conceito pode pôr-nos de ‘pé atrás’ para o significado das intermitências do seu pensamento. [...] A verdade não é susceptível de ser possuída – este é o erro em que soçobram as filosofias sistemáticas – porque aquele que assim pensa certamente perderá o pé, julgando conhecer o que escapa diante de si. Ela (verdade) aparece como uma promessa ao olhar humano, acenando-lhe, mas nunca se revela, na sua forma última e derradeira. (Cantinho, 2002, p.19)

Nesse sentido, o conceito de verdade em Walter Benjamin condiz com a realidade paradisíaca de uma Língua Pura – tese endossada seja em Cantinho (2002), Steiner (2002),

ou Derrida<sup>1</sup> (1985). Verdade à qual o homem não tem mais acesso, após sua expulsão do Paraíso, mas que paira oculta sobre a humanidade como um ideal inatingível. Tal promessa utópica, tal anseio humano, “diz respeito ao *querer dizer* das línguas, algo para que todas as línguas se movem e que constitui a própria condição interna do seu desenvolvimento e do seu devir” (Cantinho, 2002, p.132).

Ora, o *querer dizer* das línguas é o que as move, sua condição de existência. Ao fim da história messiânica – em um movimento escatológico que, como vimos, correlaciona a história com a linguagem –, as línguas novamente fundir-se-ão em sua pureza. Quando a língua pura for atingida, e quando puder, enfim, dizer com perfeição, nomear cristalinamente, o *querer dizer* das línguas consumir-se-á em dito.

Daí que a Língua Pura não possui um movimento intencional. A verdade, para Benjamin, não faz parte de nenhuma relação, sobretudo a de intencionalidade. A intenção comunicacional da língua estaria, portanto, restrita como uma condição de imanência humana:

A verdade não entra nunca em nenhuma relação, e muito menos em uma relação intencional. O objeto do saber, enquanto determinado pela intencionalidade do conceito, não é a verdade. A verdade é uma essência não intencional, formada por idéias. O procedimento próprio à verdade não é portanto uma intenção voltada para o saber, mas uma absorção total nela, e uma dissolução. A verdade é a morte da intenção. (Benjamin, 1984, p.58)

Ao afirmar a verdade como condição metafísica, Benjamin toma a origem da linguagem como problema filosófico fundamental. Nesse sentido, a intempestividade crítica do pensamento de Benjamin diante da Modernidade, ao retomar a questão da verdade, trata-se de uma necessidade filosófica diante de um mundo cuja experiência se encontra em crise, entre o passado e a emergência de uma nova ordem de valores (Cantinho, 2002). Tal modo de conceber a filosofia, afinal, está de acordo com uma visão de mundo que considera a linguagem enquanto uma intersecção de duas vertentes: a divina, que em sua elocução cria; e a humana, que ao falar resgata a imanência divina das coisas.

---

<sup>1</sup> “Truth would be rather the pure language in which the meaning and the letter no longer dissociate.” (Derrida, 1985, p.196)

## 1.2 Nominalismo

É possível, portanto, identificar um teor platônico do Mundo das Formas no pensamento benjaminiano e respeito da verdade. Há, no entanto, uma distinção conceitual entre ambos os filósofos. Para Benjamin, o acesso ao Mundo das Formas não se dá pela via platônica da intuição, e sim através do ato de *nomear*:

Benjamin não recusa o estatuto metafísico das ideias platônicas, o qual se apressa a garantir. O desacordo, relativamente a Platão, surge no *modo de acesso* às ideias, excluindo a noção platônica de intuição intelectual. Contemplar as ideias é nomeá-las, descobrindo-lhes o carácter simbólico, o qual se oculta nas línguas humanas e que apenas a *apresentação* permite reencontrar. A contemplação filosófica, do ponto de vista benjaminiano, move-se no anseio [...] de (re)despertar ou renovar o poder mágico da linguagem. (Cantinho, 2002, p.22)

Nesse sentido, as ideias, para Benjamin, estão localizadas na linguagem e inscritas na ordem do nome, “na dimensão nomeadora da linguagem, em contraste com sua dimensão significativa e comunicativa” (Benjamin, 1984, p.16). A linguagem adâmica é aquela que “despertava as coisas, chamando-as por seu verdadeiro nome” (Benjamin, 1984, p.16), em contraste à linguagem profana, “posterior ao pecado original, que se degrada num mero sistema de signos, e serve apenas para a comunicação” (Benjamin, 1984, p.16).

O ato de nomear, presente no livro do *Gênesis*, é o Verbo como a manifestação da criação divina. A língua primordial encarnava

o acto de chamamento directo ao ser através do qual Deus literalmente “falara o mundo”. A língua falada no Paraíso continha, embora talvez num registo menor, uma sintaxe divina – poderes de enunciação e de designação análogos aos do próprio dizer de Deus, em cujo âmbito a simples nomeação de uma coisa fornecia a causa necessária e suficiente da sua transformação em realidade. (Steiner, 2002, p.87)

É sobre o nominalismo divino que Benjamin se debruça em seu texto *Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem dos Homens*. Para o filósofo, a utilização bíblica no ensaio constitui um recurso lógico, uma vez que o texto sagrado considera-se a manifestação absoluta daquilo que entende como linguagem. Trata-se do Verbo como realidade pura:

Ao se considerar a seguir, com base nos primeiros capítulos do *Gênesis*, a essência da linguagem, não se pretende realizar uma interpretação da Bíblia, nem colocar aqui a Bíblia, objetivamente, enquanto verdade revelada, como base para nossa reflexão, mas sim indagar o que resulta quando se considera o texto bíblico em relação à própria natureza da linguagem; e a Bíblia é, *de início*, indispensável para este projeto apenas porque estas reflexões a seguem em seu princípio, que é o de pressupor a língua como uma realidade última, inexplicável e mística que só pode ser considerada em seu desenvolvimento. Considerando a si mesma como revelação, a Bíblia deve necessariamente desenvolver os fatos linguísticos fundamentais. (Benjamin, 2011, p.60)

Segundo Benjamin, todas as coisas possuem linguagem, ou melhor, “a existência da linguagem estende-se [...] a absolutamente tudo” (Benjamin, 2011, pp.50-51), na medida em que se pode falar de uma linguagem da música e da escultura, por exemplo, e até mesmo da lâmpada ou da montanha. No entanto, apenas ao homem foi reservado o dom da linguagem verbal, como uma herança genealógica do ato criativo performed por Deus:

As coisas é negado o puro princípio formal da linguagem que é o som. Elas só podem se comunicar umas com as outras por uma comunidade mais ou menos material. Essa comunidade é imediata e infinita como a de toda comunicação linguística; ela é mágica (pois também há uma magia da matéria). O que é incomparável na linguagem humana é que sua comunidade mágica com as coisas é imaterial e puramente espiritual, e disso o símbolo é o som. A Bíblia exprime esse fato simbólico quando diz que Deus insuflou no homem o sopro: que é, ao mesmo tempo, vida e espírito e linguagem. (Benjamin, 2011, p.60)

É a essência linguística das coisas, e não o seu conteúdo verbal, que define o que elas são. Cabe ao homem, entretanto, através da sua capacidade divina de elocução, a tarefa de nomeá-las, atuando como um *mediador* entre a linguagem das coisas e a língua original. Tal atributo, consecutivamente, é o que justifica “a capacidade por parte do homem de entender a língua de Deus e de lhe responder inteligivelmente” (Steiner, 2002, p.87).

Nesse sentido, o ato da nomeação é puro em Deus, e é ao mesmo tempo uma herança – imperfeita, mas, ainda assim, uma ligação com sua fonte – da humanidade pós-babélica. Deus imprimiu no homem seu dom de nomear como última etapa de sua performance criativa. Em tal movimento, o ato de nomear é a mediação: “o homem é aquele que conhece na mesma língua em que Deus cria” (Benjamin, 2011, p.62). A esse respeito, Benjamin (2011) afirma que

O ritmo da criação da natureza (conforme *Gênesis*, 1) é: Haja... - Ele fez (criou) - Ele chamou. [...] Nesse “Haja” e no “Ele chamou”, no início e no fim dos atos, aparece, a cada vez, a profunda e clara relação do ato criador com a linguagem. Este começa com a onipotência criadora da linguagem, e ao final a linguagem, por assim dizer, incorpora a si o criado, ela o nomeia. Ela é aquilo que cria, e perfaz,

ela é palavra e nome. Em Deus o nome é criador por ser palavra, e a palavra de Deus é saber por ser nome. ‘E Deus viu que isso era bom’, isto é: ele o conheceu pelo nome. A relação absoluta do nome com o conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é intimamente idêntico à palavra criadora, é o puro *meio* do conhecimento. Isso quer dizer: Deus tornou as coisas cognoscíveis ao lhes dar nomes. Mas o homem só nomeia as coisas na medida em que as conhece. (p.61)

Ora, o homem só nomeia as coisas na medida em que as conhece, logo, só as conhece verdadeiramente na medida em que lhes dá nome. Na linguagem das coisas, “a palavra divina se irradia, sem som, na magia muda da natureza.” (Benjamin, 2011, p.64), e a tradução da linguagem das coisas – na qual a palavra divina emana imanente – para a dos homens se dá através do ato de nomear. “Traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome” (Benjamin, 2011, p.64).

Benjamin começa a delinear, portanto, ainda em *Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem dos Homens*, o conceito de tradução, que será posteriormente desenvolvido em *A Tarefa do Tradutor*. Aqui, ponderar o conceito de tradução se torna pertinente ao considerar que todas as coisas possuem linguagem, ou seja, “adquire sua plena significação quando se percebe que toda língua superior (com exceção da palavra de Deus) pode ser considerada como tradução de todas as outras” (Benjamin, 2011, p.64). Nesse sentido, tudo é traduzível no rio da linguagem:

graças à relação [...] entre as línguas como uma relação entre *meios* de diferente densidade, dá-se a traduzibilidade das línguas entre si. A tradução é a passagem de uma língua para a outra por uma série contínua de metamorfoses. Séries contínuas de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre. (Benjamin, 2011, p.64)

Aqui começa-se a delinear a ideia *daquele que dá nome enquanto intermediário*. Presente na figura do tradutor, subjaz o ideal de mediador entre a linguagem pura que subsiste às coisas, e a linguagem cognoscível dos homens. O ato de traduzir equivale ao ato da exegese, à interpretação da cognoscibilidade imanente à essência divina, uma vez que “trata-se, portanto, da tradução de uma língua imperfeita para uma língua mais perfeita, e ela não pode deixar de acrescentar algo, o conhecimento” (Benjamin, 2011, pp.64-65).

Ou seja, a linguagem das coisas pode fazer a passagem para a linguagem do conhecimento somente na tradução – “há tantas traduções quanto línguas desde que o homem

caiu do estado paradisíaco, que conhecia uma só língua” (Benjamin, 2011, p.66). É somente na tradução, intermediária entre as coisas e Deus, que se pode restaurar a essência – a verdade – contida nelas. Daí o poder subjacente ao ato de nomear, e daí a existência de infinita pluralidade das línguas na Terra após o advento da destruição da Torre de Babel:

A objetividade dessa tradução está garantida em Deus. Pois Deus criou as coisas e nelas a palavra criadora é o germen do nome que conhece, da mesma forma como Deus também, ao final, nomeava cada coisa após tê-la criado. Mas evidentemente essa nomeação constitui somente a expressão da identidade, em Deus, entre a palavra criadora e o nome que conhece, e não a solução antecipada para aquela tarefa que Deus atribui expressamente ao próprio homem: nomear as coisas. Recebendo a língua muda e sem nome das coisas e transpondo-as em som, nos nomes, o homem solve essa tarefa. Mas essa tarefa seria insolúvel se a língua nomeadora do homem e a língua sem nome das coisas não tivessem uma proximidade de parentesco em Deus, oriundas da mesma palavra criadora, tornada, nas coisas, comunicação da matéria em uma comunidade mágica, e, no homem, linguagem do conhecimento e do nome em um espírito bem-aventurado. (Benjamin, 2011, p.65)

Podemos observar esta natureza mística nomeadora nas línguas contemporâneas, condição de existência que permite, e que dá sentido, à filosofia em si. Para Benjamin, a tarefa do filósofo seria restaurar a dimensão nomeadora da linguagem, voltando-se, por uma espécie de anamnese, para a condição paradisíaca. Nessa perspectiva, a dialética ideia-fenômeno pode ser traduzida em outro registro: ela é idêntica à dialética nome-palavra, pela qual o filósofo salva a palavra profana reconduzindo-o à sua pátria original, o nome (Benjamin, 1984).

As ideias, para Benjamin, possuem um caráter histórico, evoluem e metamorfoseiam-se. A tarefa redentora do filósofo é tentar descrevê-las, colocando-se, assim, numa posição intermediária entre o investigador e o artista. Desse modo, os fenômenos, outrora despojados da sua unidade factícia, podem entrar em conjunção com a unidade autêntica da verdade. A atividade conceitual e analítica possui, por isso, uma função mediadora, mas é condição *sine qua non* para a redenção dos fenômenos e, simultaneamente, para a apresentação das ideias (Cantinho, 2002).

Ou seja, “graças a seu papel mediador, os conceitos permitem aos fenômenos participarem do Ser das ideias. Esse mesmo papel mediador torna-os aptos para a outra tarefa da filosofia, igualmente primordial: a representação das ideias (Benjamin, 1984, p.56). *Apresentar ideias* é dar nome à essência das coisas, extraindo conceitos dos fenômenos. A mediação *ideia/conceito/fenômeno* seria análoga àquela existente entre as línguas *pura* (de

*Deus)/ nomeadora (dos homens)/muda (das coisas)*, ou, como veremos, *obra/tradução/obra traduzida*. É através da mediação da realidade empírica que se caminha, nomeando, em direção à salvação da língua. A história messiânica guia-nos até a verdade redentora. Esse percurso só é possível, no entanto, graças ao parentesco imemorial entre todas as línguas, unidas até sua separação na Queda de Babel.

As ideias são nomes, que agem secretamente no interior da linguagem, cabendo ao filósofo a tarefa lustral de elevar a linguagem ao seu esplendor originário, purificando as palavras, despojando-as da sua opacidade, resultante da espessura que cobre as línguas humanas, sendo essa mesma espessura a alma das teorias sobre a linguagem, pois reduzem-na (do ponto de vista benjaminiano) a um mero veículo, esquecendo totalmente o seu poder mediúnico. Isto é, esquecendo o seu poder originário e que nela actua. (Cantinho, 2002, p.23)

A língua originária ainda subjaz nas línguas terrenas, ao mesmo tempo em que se converte em um foco ao qual essas aspiram. É graças ao poder de nomear do homem, análogo ao nominalismo divino, que Benjamin não retira o caráter ainda mágico das línguas humanas, propondo a apresentação como modo de restauração do caráter simbólico da língua pura e originária. Trata-se de partir das línguas, tal como elas nos aparecem, perspectivadas como meros sistemas convencionais e arbitrários que permitem a comunicação, para aceder ao caráter simbólico dos nomes (Cantinho, 2002). E é através do encontro tensional entre duas línguas distintas que se pode subentender sua similitude original, o eco da Língua Pura. Esse é o caráter fundamental da tradução.

### 1.3 Tradução

Considerar as ideias como um “dado prévio da linguagem” (Cantinho, 2002, p.23) é um pensamento que dá vida ao texto *Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem dos Homens* de Walter Benjamin. Esse é o pressuposto fundamental de seu texto *A Tarefa do Tradutor*, no qual o filósofo destriça mais pormenorizadamente a ideia da *mediação* como processo elementar para o descobrimento da verdade das coisas, uma espécie de *perceber* a língua originária como uma tarefa atribuída ao filósofo. Aqui, no entanto, a mediação não diz mais respeito a uma abordagem vertical (entre Deus, homens e coisas), e sim à uma

abordagem horizontal (entre as distintas línguas dos homens). É através da comparação entre duas línguas que podemos perceber sua essência original.

Para Benjamin, a tradução seria a “apresentação por excelência” (Cantinho, 2002, p.24), graças a sua capacidade de “restaurar o caráter simbólico dos nomes, que aparecem nas línguas humanas, na sua forma mediatizada, isto é, convencional e arbitrária” (Cantinho, 2002, p.24). O ato de traduzir, na medida em que compara a semelhança subjacente a duas línguas distintas, torna perceptível “a voz ‘oculta’ da linguagem originária e pura, a linguagem dos nomes. Instaure-se, por isso, nesse jogo dialético, tensional, de tornar ‘audível’, ‘perceptível’ e cognoscível o que, sem ela, certamente, não seria possível” (Cantinho, 2002, pp.23-24).

Esse possível, no entanto, é um meandro difícil de apreender, já que, influenciado pela antinomia dialética da tradição gnóstica, Benjamin concebe a tradução enquanto algo, ao mesmo tempo, “possível e impossível” (Steiner, 2002). Tal paroxismo encontra-se, já de partida, no termo *tarefa* (*Aufgabe*), ponto central da tese de Benjamin, conforme indicado em seu título *A Tarefa do Tradutor*. Derrida (1985) nos adverte para o fato de que tal vocábulo indica uma “missão à qual se está destinado (sempre por outrem), um compromisso, um dever, uma dívida, uma responsabilidade”<sup>2</sup> (p.175). Uma dívida, nesse sentido, herdada de outrem, e à qual deve saldar: o inocente culpado pela circunstância. de Man (1989), aponta para a tautologia em potencial presente no vocábulo alemão: “Aufgabe, tarefa, pode significar também aquele que tem de desistir. [...] É nesse sentido também a derrota, a desistência, do tradutor. O tradutor tem de desistir a tarefa de redescobrir o que estava no original” (p.109).

Essas acepções, à sua maneira, direcionam nosso olhar para a mesma característica: a tarefa de traduzir é, ao mesmo tempo, necessária e inconcebível. Tal contradição revela-se na fórmula que Benjamin propõe ao afirmar que “todos os elementos isolados [...] das línguas estrangeiras se excluem, mas estas línguas se complementam em suas intenções mesmas”

---

<sup>2</sup> “The title also says, from its first word, the task (*Aufgabe*), the mission to which one is destined (always by the other), the commitment, the duty, the debt, the responsibility. Already at stake is a law, an injunction for which the translator has to be responsible. He must also acquit himself, and of something that implies perhaps a fault, a fail, an error and perhaps a crime”. (Derrida, 1985, p.175)



(Benjamin, 2008a, p.72). Semelhantes em sua diferença: tal é a condição *sine qua non* das línguas terrenas, devir da linguagem em si.

É por isso que Benjamin, em *A Tarefa do Tradutor*, retoma o tema da possibilidade da redenção messiânica das línguas prolíferas. A condição da existência da linguagem, manifestada pela tradução, é também para onde aponta sua salvação. Em suma, traduzir para Benjamin é comparar: o que subsiste de semelhante entre duas línguas que são distintas entre si?

Convém notarmos como o ato performado pela tradução não se encontra no idioma original ou no resultado, mas sim no processo, na tensão que subsiste entre duas línguas. “A tradução da língua A numa língua B torna tangível a implicação de uma terceira presença ativa” (Steiner, 2002, p.93), a língua pura que as precede, localizada acima delas, em uma triangulação que determina o *entre* como momento alquímico.

Benjamin (2008a) afirma que a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si, mas que “ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, atualizando-a” (p.69). Ou seja, o parentesco entre as línguas pode ser *apresentado* pela tradução. Entretanto, para além deste jogo tensional que revela sua essência subjacente, é a tradução a responsável também por *atualizar* um texto original. Ou seja, é graças a ela que uma obra original pode sobreviver ao longo da história; nesse sentido, a tradução é a responsável pela salvação da obra.

Ao pensar que é na sua continuação que reside a salvação da vida de um original, também podemos deduzir que a salvação de algo exige uma metamorfose de caráter qualitativo, já que “na continuação de sua vida [...] o original se modifica” (Benjamin, 2008a p.70). De acordo com Derrida (1985), “a tradução será verdadeiramente um momento dentro do crescimento do original, que completar-se-á *ao* se expandir”<sup>3</sup> (p.188).

A tradução descanoniza o original ao pô-lo em um movimento de desintegração, de fragmentação. Esse movimento é uma espécie de exílio permanente, embora não seja realmente um exílio, uma vez que não existe uma terra natal: a língua pura não existe a não ser como disjunção permanente que habita as línguas como tal (de Man, 1989). Tanto é que

---

<sup>3</sup> The translation will truly be a moment in the growth of the original, which will complete itself *in* enlarging itself.” (Derrida, 1985, p.188)

tradução e original são como fragmentos de um vaso quebrado: semelhantes, mas distintos, e fazem parte de um todo maior que, depois de sua ruptura, só existe como um ideal:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (Benjamin, 2008a, p.77)

Compreender que a tradução salva o original, modificando-o, que o consagra como canônico enquanto defronta-se com este, é uma chave para compreendermos o paradoxo que marca a relação irônica entre a *tarefa* e a *renúncia*. Benjamin afirma, nesse sentido, que “a tradução transplanta, portanto, o original para um âmbito – ironicamente – mais definitivo da língua” (Benjamin, 2008a, p.74). Essa acepção, afinal, torna correlatas as noções de tradução e crítica:

Tanto a crítica como a tradução são apanhadas na atitude a que Benjamin chama irônica, uma atitude que desfaz a estabilidade do original dando-lhe uma forma canônica definitiva na tradução ou na teorização. [...] O acto da leitura teórica, crítica [...] – por meio do qual a obra original não é imitada ou reproduzida mas é até certo ponto posta em movimento, descanonizada, posta em questão de uma maneira que desfaz a sua pretensão a autoridade canônica – é semelhante ao que um tradutor executa. (de Man, 1989, pp.111-112)

A esta altura de nosso texto, já se tornou evidente o ponto para o qual converge a intenção deste capítulo. Retomemos aquela que é nossa tese central: o tradutor, em nosso pensamento, balizado na tese de Walter Benjamin, é, na verdade, o crítico de uma obra de arte, aquele responsável por captar a sua essência primordial, e nomeá-la, transferindo-a para o campo da cognoscibilidade humana. Filósofo, crítico e tradutor são categorias análogas para Benjamin, e a eles cabe tal tarefa hermenêutica.

Para Jacobs (1999), quando Benjamin fala de tradução, “ele não quer dizer ‘tradução’, uma vez que [em seu texto] o termo nunca deixa de adquirir estranhos significados. Somos tentados a ler ‘tradução’ como uma metáfora para a crítica, a propor que

o crítico escreve traduções”<sup>4</sup> (p.86). Nesse sentido, a traduzibilidade seria um potencial da obra em si, “um texto crítico interior”<sup>5</sup> (Jacobs, 1999, p.87).

de Man (1989) afirma que a tradução, no texto de Benjamin, se assemelha mais à filosofia do que à própria poesia, na medida em que é crítica, da mesma forma que a filosofia é crítica, em relação a uma simples noção de imitação, ao discurso filosófico como uma imitação, paráfrase, ou reprodução da situação real. Tal asserção coloca-se de tal forma no texto de Benjamin:

Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. (Benjamin, 2008a, p.70)

Esta seria a real relação, para Walter Benjamin, de uma tradução com à obra de arte: “a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa” (Benjamin, 2008a, p.75). Tais atividades, portanto, a filosofia como epistemologia crítica e a crítica de arte, derivam de atividades originais – “a filosofia deriva da percepção, mas é dissemelhante da percepção porque é o exame crítico das pretensões à veracidade da pretensão. A crítica deriva da poesia porque é inconcebível sem a poesia que a precede” (de Man, 1989, p.122) – e, por isso, contêm em si o paradoxo que caracteriza o seu devir, existindo na tensão entre a tarefa e a renúncia, entre a criação e a salvação.

#### 1.4 Criação e Salvação

É Giorgio Agamben, em um pensamento de forte cariz benjaminiano, quem vê na criação da obra de arte e na sua salvação crítica os dois aspectos no qual o Homem se enxerga em Deus. Na tradição gnóstica, segundo o autor, “há em Deus duas obras ou práxis [...]

---

<sup>4</sup> “It is evident that when Benjamin speaks of ‘translation’, he does not mean translation, for it has never ceased to acquire other, foreign meanings. One is tempted to read ‘translation’ as a metaphor for criticism, to offer the answer that the critic writes translations” (Jacobs, 1999, p. 86).

<sup>5</sup> “‘Translatability’ – which we might also call the critical text within – is a potential of the work itself” (Jacobs, 1999, p. 87).

diferentes: a obra da criação e a obra da salvação” (Agamben, 2010, p.10). No entanto, é interessante notar que a salvação é, na verdade, um aspecto anterior ao da criação. Seja no islamismo, judaísmo ou cristianismo, encontramos narrativas<sup>6</sup> que colocam a salvação como instância que dá sentido ao ato da criação<sup>7</sup>. Ou seja, “a redenção não é um remédio para a queda das criaturas, mas aquilo que torna compreensível, e só isso a torna compreensível, a criação e lhe dá o seu sentido” (Agamben, 2010, p.11).

É isso que torna as duas obras distintas inseparáveis. “Não basta fazer, é necessário saber salvar o que se faz. Ou antes, a tarefa da salvação precede a da criação, como se a única legitimação de fazer e produzir fosse a capacidade de redimir o que se fez” (Agamben, 2010, p.12). Este tempo singular que reúne ambas as obras, no qual “a criação precede a redenção, mas, na realidade, a segue, e a redenção segue a criação, mas, na verdade, a precede” (Agamben, 2010, p.12) denuncia seu entrelaçamento, uma codependência mútua, na qual uma práxis só pode existir, e se completar, pela outra.

Segundo Agamben (2010) o processo de secularização da tradição religiosa fez perder a conexão entre as duas obras. Na Modernidade, obra e crítica encontram-se separadas, mas ainda inerentemente dependentes: “na cultura da época moderna, a filosofia e a crítica herdaram a obra profética da salvação (que na esfera sagrada fora antes confiada às exegeses); poesia, técnica e arte, à obra angélica da criação” (p.13). No entanto, uma obra crítica ou filosófica, que não mantenha alguma relação essencial com a criação, está condenada a girar no vazio, assim como uma obra de arte ou de poesia, que não contenha uma exigência crítica, está destinada ao esquecimento (Agamben, 2010).

Tal incompletude entre as duas obras é, à guisa de Benjamin, sua condição de existência. Quando a língua decaída encontrar a Língua Pura, cessará de ser no que, enfim, disser. Uma criação e uma salvação unidas em sincronia, no mesmo ser (e mesmo não-ser), “coincidem no insalvável” (Agamben, 2010, p.17), e possuem um “obscuro esplendor” (Agamben, 2010, p.17), que paira distante de nós:

---

<sup>6</sup> “No Islão, a luz do profeta é o primeiro dos seres (tal como, na tradição judaica, o nome do messias foi criado antes da criação do mundo e, no cristianismo, o Filho, gerado embora pelo Pai, lhe é consubstancial e seu coevo)” (Agamben, 2010, p.11).

<sup>7</sup> Curioso notar como criação, neste caso, não se opõe à destruição. Sob tal ótica, é possível deduzir que sem a sua salvação, sem o seu respaldo crítico, a obra de arte tende a perecer.

É por isso que se diz que o conhecimento supremo é o que chega tarde demais, quando já não serve. Ele, que sobreviveu às nossas obras, é o fruto último e mais precioso da nossa vida e, no entanto, de certo modo, já não nos diz respeito, como a geografia de um país que estamos prestes a deixar. É – pelo menos até que os homens tenham aprendido a fazer dele a sua mais bela festa, o seu sábado eterno – um assunto pessoal, a tratar à pressa e em voz baixa. E deixa-nos com a estranha sensação de termos enfim captado o sentido das duas obras e da sua inexplicável divisão, e de não termos, por isso, nada mais a dizer. (Agamben, 2010, p.17)

Pensar que a salvação de uma obra é, na verdade, aquilo que dá sentido à sua existência remete-nos a necessidade exegetica de um texto bíblico, o verbo manifesto nas Escrituras que foi escrito para ser interpretado. O texto sagrado é o arquétipo ideal da tradução, pois nele a interpretação corresponde à solução de enigmas ocultos, subjacentes às suas entrelinhas. A palavra pura que pertence à verdade é, por definição, traduzível, ou seja, sua traduzibilidade corresponde à crítica em potencial que contém. No texto sagrado

o sentido cessou de constituir o divisor de águas entre o fluxo da língua e o fluxo da revelação. Lá onde o texto, diretamente, sem mediações, sem a intermediação de um sentido, pertencer, em sua literalidade, à língua verdadeira, à verdade, à teoria ou à doutrina, ele é por definição traduzível. (Benjamin, 2008a, p.81)

De acordo com Steiner (2002), o filósofo da linguagem procurará nas traduções, assim como faz o cabalista, as formas dos desígnios ocultos de Deus. Ao agrupar letras e palavras, ele está em busca – tanto no que omitem como no seu conteúdo – da luz distante do sentido original. Em certo grau todos os grandes textos escritos, mas as Escrituras no grau supremo, contêm entre as linhas a sua tradução virtual. Os mistérios das entrelinhas das Escrituras formatam o arquétipo de toda a tradução.

### 1.5 Manto Real

É por isso, portanto, que Walter Benjamin, em sua declaração introdutória do texto *A Tarefa do Tradutor*, acaba por remeter, indiretamente, às duas práxis nas quais a

humanidade pode se enxergar em Deus: a obra da criação é um reflexo da manifestação pura da língua divina. Cabe ao tradutor, ao crítico, ou filósofo, a tarefa de salvação de tais obras<sup>8</sup>.

Como vimos, a ideia de verdade, para Benjamin, corresponde à Língua Pura. Nesta língua pura, estacionária, não se comunica nada, pois nela vocábulo e semântica condizem cristalinamente no ato da criação. Não cabe à verdade, como dissemos<sup>9</sup>, qualquer movimento intencional. É tarefa do tradutor, portanto, tornar as ideias cognoscíveis e, assim, perpetuar o movimento messiânico da história através da linguagem.

Para a tradução, segundo tal pensamento, pouco interessa o que uma obra comunica: o que lhe é essencial, na verdade, é seu cariz inapreensível, seu mistério poético (Benjamin, 2008a). Assim sendo, aqueles que compreendem um texto perdem em larga medida o seu sentido essencial, sendo que as más traduções comunicam demais, uma vez que sua precisão parece limitar-se ao que não é essencial na trama original (Steiner, 2002).

A tarefa impossível, conquanto imprescindível, de restituir a essência de um original é o débito insaldável a que se refere Derrida (1985). É no movimento da tentativa de tal quitação de juro ancestrais que a vida de uma obra prolonga-se indefinidamente. É assim que, ironicamente, a tradução salva a vida do original: “a obra ganha *mais* vida, vivendo melhor e para além dos recursos de seu autor”<sup>10</sup> (Derrida, 1985, p.179). É isto que nos diz Benjamin na seguinte passagem:

Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, naturalmente, não poderá viver eternamente, como está longe de alcançá-la em todas as partes de sua figura, mas à qual no mínimo alude de modo maravilhosamente penetrante, como o âmbito predestinado e interdito da reconciliação e da plenitude das línguas. Jamais o original o alcança até a raiz, integralmente: mas nele está tudo aquilo que numa tradução ultrapassa a mera comunicação. (Benjamin, 2008a, p.73)

---

<sup>8</sup> A declaração a que nos referimos é, conforme supracitada, “nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes” (Benjamin, 2008a, p.66).

<sup>9</sup> Convém lembrar tal citação: “A verdade não entra nunca em nenhuma relação, e muito menos em uma relação intencional. O objeto do saber, enquanto determinado pela intencionalidade do conceito, não é a verdade. A verdade é uma essência não intencional, formada por idéias. O procedimento próprio à verdade não é portanto uma intenção voltada para o saber, mas uma absorção total nela, e uma dissolução. A verdade é a morte da intenção (Benjamin, 1984, p.58).

<sup>10</sup> “The work does not simply live longer, it lives more and better, beyond the means of its author” (Derrida, 1985, p.179).

Note-se, a tradução é formada pela essência do original ("tudo aquilo que ultrapassa a mera comunicação") aliada ao aspecto comunicativo da língua. Se um texto original não pretende comunicar nada, exige tal ponte medial entre obra e recepção. Essa é sua traduzibilidade inerente. De acordo com Derrida (1985), quando Benjamin desafia o ponto de vista da recepção, não será para negar em absoluto sua pertinência, mas sim, para devolver a autoridade ao original na medida em que, em sua manifestação absoluta, inevitavelmente produz seus receptores e tradutores.

Nesse sentido, para Benjamin, não se pode traduzir uma tradução, pois reside algo de essencial, de original, que não pode ser maculado, na manifestação de uma obra. A tradução de uma tradução, afinal, será sempre derivada de um texto original. Tal relação, de uma língua com o conteúdo que a reveste, é natural em um texto original, e simbólico em uma tradução. Diz o filósofo:

Pode-se definir esse núcleo essencial como aquilo que numa tradução não pode ser retraduzido. Subtraia-se da tradução o que se puder em termos de informação e tente-se traduzi-lo; ainda assim, restará intocável no texto aquilo a que se dirigia o trabalho do verdadeiro tradutor. Não é traduzível como a palavra poética do original, pois a relação do conteúdo com a língua é completamente diversa no original e na tradução. Pois, se no original eles formam uma certa unidade, como a casca com o fruto, na tradução, a língua recobre seu conteúdo em amplas pregas, como um manto real. Pois ela significa uma língua mais elevada do que ela própria é, permanecendo com isso inadequada a seu próprio conteúdo – grandiosa e estranha. (Benjamin, 2008a, p.73)

Tal aderência natural, que permite que a fruta seja um todo íntegro composto por pericarpo e semente, ganha uma figura distinta quando se trata de uma tradução: nessa última, a relação é como aquela entre um corpo e um manto real. O corpo – tal núcleo essencial que foi transplantado do original – aqui é revestido simbolicamente por um manto que o consagra como soberano.

Isso é muito bonito, uma bela tradução: arminho branco, coroação, cetro e atitude majestosa. O rei tem de fato um corpo (e não é aqui o texto original, mas o que constitui o teor do texto traduzido), mas este corpo é apenas prometido, anunciado e dissimulado pela tradução. As roupas se encaixam, mas não se agarram estritamente à pessoa real. Isso não é uma fraqueza; A melhor tradução se assemelha a esta capa real. Ela permanece separada do corpo ao qual, no entanto, está unida, enlaçando-a, sem estar ligada a este.<sup>11</sup> (Derrida, 1985, p.194)

---

<sup>11</sup> "That is quite beautiful, a beautiful translation: white ermine, crowning, scepter, and majestic bearing. The king has indeed a body (and it is not here the original text but that which constitutes the tenor of the translated text), but this body is only promised, announced and dissimulated by the

O manto, assim como o cetro e a coroa, é mais do que um revestimento, é acima de tudo a “visibilidade eminente da lei. É um índice de poder”<sup>12</sup> (Derrida, 1985, p.194). Necessita de um corpo – o corpo de um rei – para revestir, flutuando, entretanto, à certa distância de seu conteúdo.

Tal é a relação da obra com sua crítica. Enquanto, na obra, a relação entre a verdade e o conteúdo que a reveste é natural, é a envoltura crítica que ordena sua realeza. A tradução é a promessa de um reino no qual sobrevirá a reconciliação das línguas. E convém atentar para o fato de que uma promessa não é simplesmente categorizada por uma lacuna que deverá ser preenchida. Ela é, já de início, um evento, um momento decisivo, marcado por um contrato. “Seja ou não honrado, isso não impede o compromisso de realizar-se, e de deixar à posteridade o seu testemunho. Uma tradução que orienta, que consegue garantir uma reconciliação, desejá-la ou torná-la desejável – tal tradução é rara e um evento notável”<sup>13</sup> (Derrida, 1985, p.191). Esta é outra faceta simbólica de uma tradução:

Essa promessa, um evento propriamente simbólico, que junta, que liga duas línguas, como duas partes de um todo maior, apela a uma linguagem da verdade [...]. Não a uma linguagem que é real, adequada a algum conteúdo exterior, mas a uma verdadeira língua, a uma linguagem cuja verdade se refere apenas a si mesma. Seria uma questão de verdade como autenticidade.<sup>14</sup> (Derrida, 1985, p.200)

Autenticidade como a manifestação absoluta de uma língua que só se refere a si mesma. Esse é o Verbo manifesto no texto sagrado. Essa é a verdade essencial que subjaz às obras, e que se revela, enigmaticamente, no enfrentamento entre original e tradução, a obra e sua crítica. É somente através da comparação entre obra e crítica que sua essência pode ser

---

translation. The clothes fit but do not cling strictly enough to the royal person. This is not a weakness; the best translation resembles this royal cape. It remains separate from the body to which it is nevertheless conjoined, wedding it, not wedded to it” (Derrida, 1985, p.194).

<sup>12</sup> “the eminent visibility of the law. It is the index of power” (Derrida, 1985, p.194).

<sup>13</sup> “Whether or not it be honored does not prevent the commitment from taking place and from bequeathing its record. A translation that manages, that manages to promise reconciliation to talk about it, to desire it or to make it desirable – such a translation is a rare and a notable event” (Derrida, 1985, p.191).

<sup>14</sup> “This promise, a properly symbolic event adjoining, coupling, marrying two languages like two parts of a greater whole, appeals to a language of the truth (...). Not to a language that is true, adequate to some exterior content, but to a true tongue, to a language whose truth would be referred only to itself. It would be a matter of truth as authenticity” (Derrida, 1985, p.200).



revelada. É possível, através de diferentes traduções, interpretações feitas a partir do original, desvelar sua verdade, perpetuar sua existência, sem, no entanto, jamais esgotá-la, sem jamais reconstruir a imensa ânfora fragmentada que só existe como um ideal, como uma promessa.

É por isto, também, que criação e salvação são manifestações entrelaçadas e codependentes:

O sagrado se rende à tradução, que se dedica ao sagrado. O sagrado não seria nada sem tradução, e a tradução não teria lugar sem o sagrado; Um e outro são inseparáveis. [...] [O texto sagrado] é o texto absoluto porque em seu evento não comunica nada, não diz nada que faça sentido além do próprio evento.<sup>15</sup> (Derrida, 1985, p.204)

A tradução enquanto momento alquímico ocorre, entretanto, no momento da transição, na tensão entre duas realidades distintas que se sobrepõem. É a essência manifesta da obra, estacionária por definição, colocada em movimento através do ato de nomear. Convém ao filósofo facilitar o nascimento desta energia cinética, até então potencial, para que uma tradução não pereça nas “dolorosas contrações” (Benjamin, 2008a, p.71) da língua estrangeira.

Poder-se-ia então dizer que cada língua é como se atrofiada em seu isolamento, deficiente, presa em seu crescimento, débil. Devido à tradução, ou seja, a esta complementaridade linguística pela qual uma linguagem dá a outra aquilo que lhe falta e lhe dá harmoniosamente, essa passagem de línguas assegura o crescimento das línguas, até mesmo aquele “crescimento santo da linguagem” até o “fim messiânico da história”. Tudo isso é anunciado no processo de tradução, através da “sobrevivência eterna das línguas” [...] ou “o renascimento infinito das línguas”. Esta reviviscência perpétua, esta constante regeneração pela tradução é menos uma revelação, revelação em si, do que uma anunciação, uma aliança e uma promessa.<sup>16</sup> (Derrida, 1985, p.202)

---

<sup>15</sup> “The sacred surrenders itself to translation, which devotes itself to the sacred. The sacred would be nothing without translation, and translation would not take place without the sacred; the one and the other are inseparable. [...] It is the absolute text because in its event it communicates nothing, it says nothing that would make sense beyond the event itself” (Derrida, 1985, p.204).

<sup>16</sup> “One could then say that each language is as if atrophied in its isolation, meager, arrested in its growth, sickly. Owing to translation, in other words to this linguistic supplementarity by which one language gives to another what it lacks, and gives it harmoniously, this crossing of languages assures the growth of languages, even that ‘holy growth of language’ ‘unto the messianic end of history.’ All of that is announced in the translation process, through ‘the eternal survival of languages’ (...) or ‘the infinite rebirth of languages’. This perpetual reviviscence this constant regeneration by translation is less a revelation, revelation itself, than an annunciation, an alliance and a promise.” (Derrida, 1985, p.202)

A tradução, considerada de tal modo, ganha contornos de alteridade. É ela quem garante, afinal, as diferentes perspectivas possíveis de uma língua que foi, outrora, a língua da verdade. A última parte deste capítulo, portanto, articula a transição para as etapas seguintes desta dissertação, ao atentar para a língua original enquanto *promessa* por excelência.

## 1.6 A Hegemonia do Homogêneo

Derrida, partindo de uma perspectiva autobiográfica, irá incutir à linguagem a ideia de uma ausência, afirmando que a língua pura original só existe enquanto promessa, isto é, apenas existe ao não existir: “Inventada pela genealogia do que não aconteceu e cujo acontecimento esteve ausente, não deixando senão negativos dele mesmo no que *faz a história*, tal ante-primeira língua *não-existe*” (Derrida, 2001, pp.93-94).

Derrida, tendo nascido judeu, na região do Magrebe e alfabetizado em francês por conta da colonização, sente o seu acesso à língua interditado. Não podendo referir-se à cultura argelina como sua, distante da metrópole francesa, e deslocado do sincretismo judaico, o autor dir-se-á “desencaminhado, perdido, condenado” (Derrida, 2001, p.89). Tal noção, que nasce a partir de uma vivência pessoal, revela-se, no entanto, uma experiência humana primordial: todo sujeito “fala uma língua de que está *privado*” (Derrida, 2001, p.93) e, portanto, está “lançado na tradução absoluta, uma tradução sem polo de referência, sem língua originária, sem língua de partida” (Derrida, 2001, p.93).

Tal noção entrelaça a linguagem aos processos de construção identitária. Se, em última instância, o sujeito não pertence verdadeiramente a uma estrutura linguística, logo também não pode possuí-la: “*É sempre assim a priori* - e para quem quer que seja. A língua dita materna nunca é puramente natural, nem própria nem habitável” (Derrida, 2001, p.90).

Tal imposição de uma língua a um sujeito, Derrida irá titular *monolinguismo do outro*. O termo surge também enquanto alerta para a tendência totalitária da língua unificada da Torre de Babel, que tende a impor a hegemonia daquele que fala mais alto, daquele que fala a suposta língua da verdade. Nesse sentido, a experiência de quem fala ou escreve nunca

é de pertença, de propriedade ou de domínio, um desfasamento que resulta de situações de alienação colonial ou de sujeições históricas (Derrida, 2001).

O *monolinguismo do outro* seria em primeiro lugar essa soberania, a língua da Lei, ou, portanto, “a Lei como Língua” (Derrida, 2001, p.56). Qualquer cultura é, nesse sentido, originalmente colonial, e se institui pela imposição unilateral de alguma política da língua, na qual o poder de nomear é também aquele de impor e de legitimar designações. Ou seja, o monolinguismo opera através da redução à hegemonia do homogêneo (Derrida, 2001). Nesse âmbito, o filósofo dirá que a linguagem – a natureza messiânica da língua – se impõe sobre o corpo como uma chaga:

O terror exerce-se através de feridas que também se inscrevem no corpo. Falamos aqui de martírio e de paixão, no sentido estrito e quase etimológico destes termos. E quando dizemos o corpo, nomeamos também não só o corpo da língua e da escrita como aquilo que faz delas uma coisa do corpo. Apelamos assim ao que tão rapidamente se chama o corpo próprio e que se encontra afectado pela mesma ex-apropriação, pela mesma “alienação” sem alienação, sem propriedade jamais perdida ou sem jamais conseguir reapropriar-se. (Derrida, 2001, p.42)

Interditar a língua materna significa interditar as identificações que permitem um acesso a autobiografia. Derrida (2001) irá questionar: “Em que línguas escrever memórias, a partir do momento em que não existiu língua materna autorizada?” (p.46). Ou seja, qual o lugar do corpo dentro de uma história que resiste em ser a sua? Ao desejo de suprir essa falta, Derrida dá o nome de *prótese da origem*:

[o desejo] surge, erige-se mesmo como desejo de reconstituir, de restaurar, mas na verdade de inventar uma *primeira língua* que seria antes uma *ante-primeira língua* destinada a traduzir esta memória. Mas a traduzir a memória do que justamente não teve lugar, do que, tendo sido (o) interdito, deve, ao menos, ter deixado um rastro, um espectro, o corpo fantasmático, o membro-fantasma – sensível, doloroso, mas à justa legível –, rastros, marcas, cicatrizes. (Derrida, 2001, p.93)

Tal fenômeno não acontece, entretanto, apenas no âmbito individual. A organização da coletividade que consolida o idioma como uma política também seria desprovida de um berço linguístico natural, uma vez que não há traços internos e estruturais capazes de distinguir rigorosamente as categorias de língua, dialeto e idioma. Tais critérios são apenas burocráticos, externos à língua em si, sejam eles quantitativos – antiguidade, estabilidade e

extensão demográfica – ou político-simbólicos – legitimidade, autoridade, domínio, e assim por diante. Desse modo, portanto, é impossível a propriedade de uma língua (Derrida, 2001).

Tal fato, no entanto, não deverá conduzir a uma espécie de neutralização das diferenças e sim, pelo contrário, justamente à re-politização da questão do monolinguismo. Nesse sentido, onde a “propriedade natural não existe, nem o direito de propriedade em geral, aí onde se reconhece esta des-apropriação, é possível e torna-se mais necessário do que nunca identificar, às vezes para os combater, movimentos, fantasmas, ‘ideologias’, ‘fetichizações’ e simbólicas de apropriação” (Derrida, 2001, p.96). O monolinguismo, por isso, proclama a necessidade da alteridade:

A partir do momento em que os sujeitos capazes de falar várias línguas *tendem* a falar uma única, mesmo quando esta se desmembra, e porque ela não pode senão prometer e prometer-se ameaçando desmembrar-se, uma língua não pode senão, ela mesma, falar de si. [...] Em vez de fechar seja o que for, este solipsismo condiciona o endereçamento ao outro. (Derrida, 2001, p.36)

Estão aqui, nas palavras finais deste capítulo, delineadas por Derrida e o seu pensamento sobre o *monolinguismo do outro* e a *prótese de origem*, as questões que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes. Nas etapas finais deste trabalho veremos como Cy Twombly é capaz de inscrever, em sua pintura, memórias interditadas, que só podem ser lidas a partir de rastros e cicatrizes. Os espaços vazios e as escarificações na obra de Twombly fazem nascer no espectador um desejo de preenchimento. Derrida, um argelino que manteve o olhar voltado para a França, assim como Twombly, que fez da Itália sua morada, parecem ter pressentido na geografia heterogênea do mediterrâneo a inconstância de uma vaga para a qual o corpo se inclina no desejo de se recompor.

Este capítulo analisou como se dá a constituição da linguagem humana a partir de uma perspectiva gnóstica. O capítulo seguinte, por sua vez, assumirá uma perspectiva crítica ao analisar outras narrativas da origem da linguagem humana para além da mitológica. O trabalho vai lançar o olhar para a gênese da humanidade falante presente nas evidências simbólicas das cavernas paleolíticas e, para além dessa, ao balbuciar da infância enquanto limiar de articulação da subjetividade. Na tentativa de desvendar os problemas formulados por uma humanidade eloquente, desenvolver-se-á o conceito da arte enquanto território por excelência do desfasamento, e da crítica enquanto garantia da alteridade.

*“No tempo em que eu era criança, falava como criança,  
sentia como criança, raciocinava como criança;  
mas, quando me tornei homem, eliminei as coisas de criança.”*

*Coríntios, 13:11*

## 2. Narrativas da Origem

Coloque-se um espelho em frente a outro. O que se revela é uma infinidade de subcamadas de espelho que se estendem até o abismo. Esta é a imagem da *mise en abyme*. Mais do que uma entidade que contém a si mesma, a estrutura nos revela a potência do confronto: diante de um espelho é possível ver uma imagem si próprio, mas é também possível desvendar o que subjaz em sua essência através da revelação proporcionada pela alteridade.

Religião, cultura e sociedade operam através de um jogo de espelhos: “Na sua simbiose e nos seus conflitos, [...] mostram mais uma da outra do que se consegue ver, quando são encaradas por si sós” (Belting, 2011, p.16). No campo simbólico da arte, o movimento é semelhante, e pode ser observado a partir da obra e seu respaldo crítico, ou ainda, com a manifestação original e com a sua tradução, que transfere para o campo da cognoscibilidade, pouco a pouco – *amorosamente*, diria Benjamin – seus fragmentos misteriosos.

Este segundo capítulo propõe um confronto com a nossa narrativa anterior. O que podemos desvendar nesse jogo de espelhos se atentarmos para a inflexão gnóstica em nossa concepção de mundo, ou seja, em como a doutrina influencia no nosso modo de perceber a linguagem? No limite, poder-se-ia perguntar: como a ideia de algo que se manifesta na origem influencia na concepção do próprio conceito de origem?

Falar de mitologia cristã é falar da formulação de nossa civilização, e assumir com quanta pertinência ela elaborou problemas que ainda hoje são os nossos. É com esse reconhecimento, presente nos pensamentos de Mondzain<sup>17</sup> (2015) e Belting<sup>18</sup> (2011), que se desencadeia a subsequente tentativa de descortinar as dinâmicas operativas da doutrina em nossa sociedade.

---

<sup>17</sup> “Muitas vezes se supôs que minha concepção da imagem relevaria de uma submissão incondicional às configurações cristãs da imagem e da imaginação. Ora, se reconheci alguma soberania a essas concepções, não foi senão por terem elas próprias alimentado as concepções da soberania no mundo ocidental até aos nossos dias” (Mondzain, 2015, p.145).

<sup>18</sup> “Nos conceitos de imagem sobrevivem os conceitos de fé, e as práticas icônicas iniciaram-se outrora como práticas de fé. Embora ainda só saibamos muito pouco da sua história, a religião cristã, mesmo após a secularização, continua presente na mentalidade ocidental” (Belting, 2011, p.9).

A noção de que a formulação da doutrina aconteceu em movimento é o primeiro indício do desvendamento desta *origem*. Um deslocamento de séculos marca a história do cristianismo, uma religião que não nasceu pronta, e tampouco se manteve a mesma ao longo de sua existência. Belting (2011) afirma que a formatação do pensamento cristão influiu nas tradições do pensamento ocidental, infiltrando-se ao longo dos séculos na estrutura da consciência das esferas de cultura:

Ao falarmos de cultura cristã ou, actualmente, pós-cristã, devemos libertar-nos do lugar-comum segundo o qual o cristianismo estaria, desde início, já inteiramente desenvolvido, e evitar também o erro de que ele continua ainda a ser o que já outrora foi. [...] O cristianismo era tão diferente quanto a sociedade em que foi praticado e por esta foi tão condicionado quanto, por sua vez, a condicionou. (p.13)

Ou seja, fundação e formulação da doutrina acontecem em um processo de retroalimentação com a sociedade na qual se instaura. É um gesto de adaptação que incorpora momentos e setores distintos na mesma narrativa: é uma ficção do consenso. Disso resulta aquilo que chamaremos de *continuidade na ruptura*<sup>19</sup>, ou seja, a negociação segundo a qual o cristianismo opera, abarcando dentro de si a distensão de movimentos paradoxais.

É assim com as línguas, que devem existir separadas, conquanto se movimentem em direção à unificação. É assim também com o conceito de imagem, que se tornou, pela via do pensamento cristão, um lugar transitório entre a visibilidade e a invisibilidade. A concepção da imagem dentro do relato cristão “foi determinante na história do nosso olhar e no destino do espectador” (Mondzain, 2015, p.222), na medida em que “transformou a saga da imagem na história de uma vida, de uma morte e de uma ressurreição” (Mondzain, 2015, p.222). A reconfiguração da natureza transitória do corpo de Cristo em imagem desemboca na incorporação da visibilidade à sua invisibilidade, aquilo que ela mostra aos olhos e aquilo no que ela faz acreditar.

---

<sup>19</sup> Tal conceito é emprestado de Mondzain (2015), quando esta afirma que no cristianismo “A preocupação com a continuidade na ruptura impõe-se tanto no que respeita às raízes bíblicas quanto às raízes politeístas, às raízes animistas e ao brotar de crenças mais antigas, onde se constituíram as nossas primeiras relações com as imagens. Tratava-se de aclimatar o pensamento disjuntivo [...] a um pensamento conjuntivo, [...] solução encontrada para as aporias da representação bíblica” (p.145).

A imagem constitui-se, portanto, como patamar de transição. Seja entre sítios originários, reais ou fantasmáticos, entre exigências destinais, subjetivas ou políticas. Entre o mundo do desejo e o mundo da lei, do corpo e o da palavra, entre o informe e a forma, a imagem é o lugar de passagem de um estado para o outro (Mondzain, 2015). A figura de Cristo designada pelo texto, a de um deus encarnado que passa pela ressurreição, é a metáfora da imagem cristã, que opera na transição entre os olhos da carne e os olhos da mente.

A situação transitiva da imagem – que foi e permanece como questão central da doutrina em que o filho é designado pelos textos como a imagem transcendente do pai – só foi visível no mundo dos vivos por ser carregada pelo corpo mortal da mãe. A imagem, ou seja, o filho, mantém-se entre o pai e a mãe, tal como se mantém entre o invisível e o visível, num patamar instável, onde não cessa de aparecer e desaparecer, ora segundo o desejo dos olhos, ora segundo o desejo do olhar. (Mondzain, 2015, p.225)

Ou seja, toda a questão da imagem encontra-se nessa instabilidade. Se os atores do relato doutrinal são animados por um vaivém entre a vida e a morte, este será também o destino da imagem (Mondzain, 2015). A formulação do paradigma acontece, portanto, em desfasamento: a concepção da categoria transitiva da imagem se dá, ela mesma, em transição, em jogo com as necessidades da sociedade sobre a qual opera. E, nesse sentido, a questão do *meio* será o território de conjugação de sínopes temporais:

Na fé em Jesus e na sua dupla natureza, a questão da imagem era uma questão filosófica, e ela foi, pela primeira vez, formulada pelos Apóstolos num ambiente judaico em que, aliás, imperava a interdição das imagens. Mas, ao mesmo tempo, serviu-se de uma terminologia provida da filosofia grega, para justificar a fé na inaudita encarnação de Deus num ser humano, que se chamava Jesus. Os artigos de fé dos teólogos eram já bastante precários, mas a religião debateu-se também nos meios figurativos por uma imagem palpável com a qual ganhou adeptos e se diferenciou dos seus adversários. A prática dos meios foi responsável por aquilo que se tornava visível ou que permanecia imperceptível. Marcou igualmente a formulação da doutrina. (Belting, 2011, p.13)

A imagem, portanto, enquanto meio, habita o limiar. Jesus, a encarnação de um Deus em um corpo humano, funde aquilo que é deste mundo ao reino do além. É uma operação que correlaciona os conceitos de verdade e fé. Para acreditar que uma imagem é verídica, é preciso ter fé na verdade que ela pretende mostrar. A interdição das imagens no contexto iconoclasta faz parte do mesmo movimento: para condenar uma imagem que não é a verdadeira é também preciso crer na sua ilusão potencial. Derrida (2001) dirá que a verdade



é como um milagre, *incrível* justamente porque propõe como única possibilidade o ato de acreditar:

Sempre que pedimos que acreditem na nossa [verdade], estamos já, queiramo-lo ou não, saibamo-lo ou não, na ordem do que apenas é crível. Trata-se sempre do que é dado à fé, do que apela à fé, do que apenas é “crível” e portanto tão incrível quanto um milagre. Incrível porque *apenas* “crível”. (p.34)

No campo da fé, a imagem representava “uma espécie de realidade absoluta, por detrás da fachada das coisas” (Belting, 2011, p.9). Se a verdade não está disponível de um modo empírico e sensível, cabe à religião organizar um ajuste, tornando a verdade perceptível por meio de imagens. De que maneira, no entanto, o invisível se transforma em visível, como o corpo se torna palavra, como um estado se incorpora no conseguente? A pergunta, já de partida, parece delimitar o território simbólico da resposta que nos interessa: é no movimento de perpetuação, na transição de uma linguagem para a próxima, que a história se inscreve no tempo, e que a cultura se realiza enquanto civilização. A ficção do consenso construída pela religião é um modo de negociar com as forças da sociedade, no qual proclama-se e interdita-se a partir do mesmo princípio: a fé.

É tudo parte de um movimento: continuidade na ruptura, fé e desfasamento são parâmetros que marcam o território instável pelo qual caminha este segundo capítulo. As narrativas da origem são fonte de forças – em grande medida ficcionais – que operam em nossa sociedade, que coexistem na natureza fundamental do falar e do olhar da humanidade, ou seja, da inscrição do homem no mundo a partir da articulação de sua subjetividade. Uma delas diz respeito ao homem paleolítico, aquele que primeiro inscreveu uma imagem na caverna e que, assim, deu a ver à humanidade que o sucede o seu lugar no mundo. A outra, a infância, é o balbuciar da Babel individual que se transforma na linguagem inteligível.

## 2.1 A Caverna

A continuidade na ruptura marca a história da doutrina religiosa ocidental, que absorve narrativas – anteriores, distensivas, em transmutação – dentro de si. A concepção da imagem cristã sorveu suas forças “na exploração dos recursos sorvidos no imaginário pagão,

nos fantasmas arcaicos e nas forças pulsionais” (Mondzain, 2015, p.145), o que nos permite reconhecê-la como uma estratégia que procura abarcar tanto as “raízes bíblicas quanto às raízes politeístas, às raízes animistas e ao brotar de crenças mais antigas, onde se constituíram as nossas primeiras relações com as imagens” (Mondzain, 2015, p.145).

Regressemos o olhar em direção a uma origem distinta daquela presente no mito do Gênesis. O foco desta *outra* origem é também a fundação de uma civilização, mas uma fundação de outra ordem: o homem que se constitui enquanto tal, na medida em que inscreve sua presença no mundo a partir dos grafismos paleolíticos nas cavernas.

Bataille (2015) propõe que tais inscrições marcam o *nascimento da arte* e, mais do que isso, “a aurora da espécie humana” (p.15). Isso porque são o primeiro sinal “*sensível*, da *nossa* presença no universo” (p.16). Seria possível, no entanto, propor uma inversão a este testamento: elas são, justamente, o legado da ausência do homem diante do mundo.

Para tal, seguiremos a linha de pensamento de Mondzain (2015) que elabora sua tradução a partir das inscrições presentes na gruta de Chauvet<sup>20</sup>. Pensar naquele que primeiro inscreveu na gruta é reconhecer, à guisa de Bataille, que ele deu a ver “a si próprio em primeira instância e à humanidade inteira que lhe sucede” (Mondzain, 2015, p.31), neste ato de “insurreição do nascimento do sujeito imagético” (Mondzain, 2015, p.33) trazendo, assim, ao mundo a sua eternidade. As implicações da ação que produziu a primeira inscrição na caverna, para além disso, conduzem ao nascimento do primeiro espectador, desencadeando, subsequentemente, um modo de ver e pensar imagens que faz correr o rio da história até os dias de hoje.

O que marca esse primeiro ato de inscrição, o que ele nos diz sobre o gesto primordial que fundou o nosso olhar aos signos? Segundo Mondzain (2015), produzir a primeira imagem é produzir a marca da ausência. Acompanhemos sua narrativa do homem paleolítico, esse que se afundou com sua tocha na escuridão da caverna, pousou sua mão

---

<sup>20</sup> “Trata-se da gruta ornamentada mais antiga que se conhece até hoje. Data de há mais de trinta mil anos e foi descoberta na região francesa de Ardèche, a 18 de Dezembro de 1994, por três espeleólogos: Eliette Brunel, Jean-Marie Chauvet e Christian Hillaire. Remeto aqui para o documentário realizado por Pierre-Oscar Lévy *Dans le silence de la grotte Chauvet*, rodado entre 1999 e 2003 graças a uma autorização concedida pelo Ministério da Cultura. Ver também o sítio [www.hominides.com/html/art/grotte-chauvet.htm](http://www.hominides.com/html/art/grotte-chauvet.htm).” (Mondzain, 2015, p.31). As imagens, datam, portanto do Paleolítico Superior, tendo sido produzidas no período entre 32.000 a 30.000 a.C..

sobre a parede e assoprou pigmento sobre ela. Acompanhemos os três movimentos do homem na gruta de Chauvet, partindo da primeira operação:

Ei-lo a estender o braço, apoiado na parede e afastando-se dela num mesmo movimento: a distância de um braço, é esse, de facto, o primeiro distanciamento de si em relação ao plano no qual vai compor um elo por via de um contacto. [...] Este gesto de afastamento e de ligação constitui a primeira operação. Esta primeira fase determina os dois sítios entre os quais se vai disputar o sentido dos gestos por vir: o corpo e a parede do mundo. E o mundo é um muro. Inaugura-se um *entretém*, no sentido em que o homem se mantém diante da parede que se *tem* em si própria e o que deve advir *entre* eles está só nas mãos do homem. (Mondzain, 2015, pp.37-38)

O acontecimento aqui se inicia nesta triangulação: a mão do homem, a parede da caverna, o gesto de afastamento que é também o de união entre os dois. Essa conexão temporária, ao mesmo tempo que serve como meio de contato, atesta a distância necessária entre homem e mundo. O segundo movimento, por sua vez, consiste no ato de assoprar pigmento sobre a mão:

Para isso, a boca deve deixar de ser uma boca que se apodera, rasga e engole. Torna a ser a boca do primeiro grito, a que respira, um orifício que aspira e que sopra. Mas agora, quando se esvazia, inscreve, porque não é uma boca que cospe nem uma boca que grita. Esta boca expulsa, com a força do seu sopro, a matéria dos signos. O *entretém* da boca e da mão não é já de predação preênsil, possessiva e alimentadora, mas instaura um duplo movimento de desapossamento. O homem sopra para a mão que nada segura mas que o mantém em relação com a rocha. Ele respira, ele expira. O momento da *expulsão* é uma encenação que activa um fora, uma saída do líquido seguida de uma inspiração necessária do ar. (Mondzain, 2015, pp.38-39)

É no movimento sem intenção, ou seja, da boca desapossada de sua função prática de deglutir, que acompanhamos o ato de expulsão como constituinte na fabricação dos signos. “O homem das grutas encena o registo das suas duas expulsões: a do seu sopro e a da saída do lugar que o encerrava e que, doravante, já não poderá retê-lo” (Mondzain, 2015, p.57). E, por fim, o terceiro movimento consiste na retração da mão, o gesto que revela o negativo de uma impressão e, assim, funda o sujeito a partir da própria retração. Nos diz a autora:

Retirar-se para produzir a sua imagem e dá-la a ver aos olhos como marca viva mas separada de si. De que vida vai gozar essa mão senão da vida das imagens sem poder mas plenas de uma capacidade singular? A capacidade de inscrever os signos de um afastamento. [...] O que daqui chega até nós é o acto de uma separação e de um elo que esse signo compõe com aquilo de que se separa. A parede é um espelho do homem, mas um espelho não espetacular, e esta mão é o primeiro auto-retrato não espetacular do homem. Retrato do homem enquanto mão. E, assim, o homem da gruta fabrica o seu

horizonte e faz-se nascer ao estender a mão em direcção a uma alteridade irreductível e vivificante, a sua. (Mondzain, 2015, pp.40-41)

Se a gênese bíblica nos ensina que é a diferença entre as línguas o que as torna semelhantes, o homem paleolítico inaugura mais uma figura do desfasamento: inscrever-se no mundo é atestar a sua ausência do mesmo; a fundação de si mesmo teria a ver, portanto, com retirar-se, ceder espaço e abdicar do poder preênsil da boca e da mão – em última instância, do corpo.

## 2.2 Imagens da Ausência

No decorrer de sua vida, uma pessoa nunca vai ver a si própria. As imagens que produzimos marcam o desfasamento entre o que somos e aquilo que podemos enxergar. Todas estas são marcas da ausência: seja na parede da caverna que revela o contorno de uma mão que não está lá, no espelho que reflete uma imagem invertida do objeto, ou na fotografia, que deve imprimir no filme o negativo da cena que capturou, só é possível ver a si mesmo na medida em que se encena o olhar de outrem. Retirar-se é dar espaço. Tal desfasamento é uma marca democrática, pois aposta na conjugação de diferenças de corpos e percepções. Tal é a visão que Mondzain (2015) possui do gesto fundador:

Fazer uma imagem é pôr o homem no mundo como espectador. Ser um humano é produzir a marca da sua ausência na parede do mundo e constituir-se como sujeito que nunca se verá como objecto entre os outros mas que, vendo o outro, lhe dá a ver o que poderão partilhar: signos, marcas, gestos de acolhimento e de retracção. Fazer uma imagem é dar a ver a outro, nem que seja a si próprio enquanto sujeito separado de si, a marca das retracções sucessivas, logo, dos movimentos ininterruptos. (p.50)

Tal é a lição da primeira imagem, o sinal de um indivíduo que se constitui como tal na medida em que abdica de sê-lo, e precisa se reconhecer na alteridade do mundo que o envolve. Eterniza-se a partir do momento que reconhece a sua ausência do mundo. É nesse gesto que podemos reconhecer um homem que se abstém de possuir, uma boca que assopra e nomeia ao invés daquela que consome e deglute, uma mão que se apoia no mundo, conecta-se a ele, apenas para se retirar. É a marca da alteridade, mas é também um gesto de independência e de comunidade: é a fundação da humanidade pelo homem em si.

E, assim como estão presentes no Gênesis bíblico, a *expulsão* e o *ato de nomear* também aqui aparecem como traços formativos da humanidade separada. Nessa fundação, a história da palavra condiz com a história da imagem, uma vez que o ato original responsável pela criação do sujeito se constitui de um sopro. Trata-se do nominalismo paleolítico:

A boca vai nomear aquilo que vê, aquilo que trouxe ao mundo. A imagem é o solo natal da palavra. Ver é tornar-se espectador da imagem que as nossas mãos produzem para inscrever a marca da nossa passagem. A figura da expulsão opera num duplo registo: o da expiração e o do abandono dos lugares. A separação releva, de maneira inaugural, de uma experiência do dentro e do fora, suspensa nas seqüências reais da entrada e da saída. A respiração é aqui uma vivência fundadora. (Mondzain, 2015, p.57)

Se é através do corpo que damos nascimento à imagem e a palavra, “se a boca e as mãos são os primeiros órgãos criadores das imagens” (Mondzain, 2015, p.59), é então toda a história da nossa respiração e dos nossos apetites que está em jogo na fundação de uma autonomia do sujeito. É neste sentido que, através da imagem, o cristianismo propõe “uma gestão intelectual e espiritual das operações corporais” (Mondzain, 2015, p.61).

É na figura de Cristo, o Deus encarnado, que tal aporia toma forma, uma vez que o cristianismo lida com a distância intransponível entre *imagem* e *visível*, não pela negação dos distanciamentos, mas pela regulação dinâmica das relações. Essa negociação encontra-se no próprio ato e objeto da encarnação, que forneceu à imagem invisível da divindade a ocasião histórica de aceder à visibilidade através do seu filho humano (Mondzain, 2015), sua imagem e semelhança.

O cristianismo designa o filho como imagem visível do Pai, ou seja, faz de Cristo o lugar de uma retórica da unificação. Esta é uma perspectiva inédita: “encontramos então aqui o único paradigma narrativo de um sujeito que se vê a si próprio sem recurso a uma qualquer alteridade, pois é substancialmente idêntico à sua imagem.” (Mondzain, 2015, p.65). Nesse processo, a consequência é que todo o discurso sobre a imagem assume-se um interminável oxímoro no qual presença e ausência, trevas e luz, finitude e infinidade, temporalidade e eternidade, corruptibilidade e incorruptibilidade, paixão e impassibilidade não cessam de permutar o seu sentido e de trocar de lugares (Mondzain, 2011). A imagem, doravante, assume um aspecto de enigma, uma vez que o ato de vê-la transmuta-se no arbítrio de sempre decifrar a presença de uma ausência.

A permuta permanente remete ao tempo singular de Agamben ao tratar das obras da Criação e Salvação, no qual uma instância precede, dando sentido, à próxima. O jogo da imagem denuncia, assim, uma codependência entre visibilidade e invisibilidade, na qual uma só pode existir, e se completar, pela outra:

Ver a imagem é aceder, no visível, ao que o transborda e esvazia ao mesmo tempo. O visível não contém a imagem, assim como o que é finito não contém o infinito, o visível é marca, vestígio de uma presença incomensurável. O visível é abandonado por aquilo que mostra. Ver uma imagem é aceder à abertura do visível no seio do próprio visível, é propor ao olhar a imanência de uma ausência. (Mondzain, 2015, p.66)

Nesse sentido, a presença da ausência de um corpo é uma evidência: o que torna a imagem visível, em sua transitoriedade entre mundos, é apenas um vestígio do invisível.

### 2.3 O Santo Sudário

No contorno da mão paleolítica encontramos o vestígio do corpo humano ancestral. É uma evidência que satisfaz nosso anseio pela veracidade. Tal anseio é, também ele, marcado pela contradição. É a impressão que a impressão causa em nós, na qual imagens autênticas são, em determinada medida, aquelas que atestam a ausência de uma presença no mundo.

Assim como na caverna, o lençol que preservou os traços do Cristo encarnado contém indícios de veracidade. Nas imagens antigas a questão vestígio do corpo sugere “uma força comprovativa que satisfazia melhor o desejo de imagens autênticas do que, até então, fora possível” (Belting, 2011, p.56).

A questão da imagem do Deus encarnado difere das demais, uma vez que “as imagens de Cristo não eram nem as dos deuses conhecidos que, por natureza, tinham uma existência incorpórea, nem as dos mortos que tinham perdido os seus corpos” (Belting, 2011, p.58). Trata-se das duas ao mesmo tempo, que sugerem uma terceira, ou, ao menos, uma transição indefinida entre momentos distintos. É a manifestação da continuidade na ruptura, na qual a contradição ganha substância na medida em que há a necessidade de enxergar vida no corpo que já não está mais em contato com o lençol.

Por um lado, “as lendas sobre as ‘imagens autênticas’ referem-se a uma impressão têxtil, que só pode ser deixada por corpos verdadeiros, por exemplo, quando estão nus ou

ensanguentados” (Belting, 2011, p.59). Naturalmente, “venerava-se um véu que estivera em contacto com Jesus, sem se pretender ver nele um rosto” (Belting, 2011, p.59). Ao longo do tempo, no entanto, despontou gradualmente o desejo de ver uma face na impressão que, até então, era a de um corpo. Assim, duas percepções de todo discordantes se opunham entre si: a da imagem de um rosto vivo e a réplica - a diferença, o negativo, a impressão - da carne desfalecida.

O Sudário, portanto, só revela a sua imagem quando já não envolve o corpo que nele deixou sua impressão. É patente, nesse sentido, considerar a natureza das imagens enquanto a presença de uma ausência, levando em conta sua medialidade. Convém, sobretudo, apontar como esta relação é análoga à experiência do corpo:

A relação entre ausência, entendida como invisibilidade, e presença, apreendida como visibilidade, é em última instância uma experiência corpórea. A memória é uma experiência do corpo, porque engendra imagens de eventos ou de pessoas ausentes de outra época ou lugar que são recordados. [...] A medialidade dos retratos é assim o elo perdido entre imagens e os nossos corpos. (Belting, 2014, p.16)

A impressão do sudário de Cristo é o exemplo proclamado do que significa considerar a intersecção entre a imagem e um corpo. Através do lençol, o mortal se torna imagem imortal, ou seja, a veracidade do corpo e a invisibilidade de algo que o transcende podem, através do meio, consubstanciar. Acresce-se aqui um dado importante à esta equação: análoga à experiência subjetiva, a *presença da ausência* corresponde, no corpo, ao funcionamento da memória.

### 2.3.1 Exegese

Ao incorporar no vestígio do corpo caído de Cristo a marca de uma ressurreição, forma-se uma contradição. A *corporificação de uma impossibilidade* é um fenômeno fundamentalmente artístico. Quando uma impossibilidade se manifesta, cabe à exegese garantir o seu lugar no mundo enquanto uma nova possibilidade.

A contradição das imagens de Cristo no sudário configurava “uma impossibilidade aos olhos dos observadores antigos” (Belting, 2011, p.58) cuja “legitimação dependia da argúcia dos exegetas” (Belting, 2011, p.58). Tais antinomias, no entanto, não seriam redutíveis a um

denominador racional, mas apenas conciliáveis na fé; é esse pressuposto que torna tais imagens, outrora ininteligíveis, compreensíveis. Nas palavras de Cancela (2014):

Há alguma coisa de paradoxal na necessidade de que o possível tenha de ser produzido. Essa é, no entanto, a essência da arte. A arte é paradoxal, primeiro, porque não consiste em transformar o impossível em possível, mas em dar-lhe corpo - o texto, forma, imagem, som. Em dar um corpo àquilo que não é anterior o próprio processo de corporização e que só como corpo existe. Paradoxal, depois, porque a produção da obra não supõe a sua passagem para o plano do real, mas, antes, a criação de um plano que se situa num meio-termo entre existência e a não existência: trata-se sempre de realizar um possível que, em larga medida, permanece como tal. (p.12)

Um possível que se manifesta *apenas* como tal é uma *promessa*, tal qual a língua original, cuja condição essencial é a não-existência. Tal ideia não se afasta da concepção de Benjamin no que se refere ao texto sagrado, reconhecendo nele a manifestação absoluta de algo que exige tradução. Não será escusado, portanto, encontrar também na obra de arte um aspecto *original*; a garantia do seu lugar no mundo, no entanto, se dá através de uma leitura crítica de suas idiossincrasias, a exegese de suas entrelinhas inauditas.

## 2.4 Infância

A criança é a promessa de um adulto. Na experiência humana, a infância assume o caráter de um estágio original que, adiante, irá determinar a diáspora da vida, o caminho pelo qual uma pessoa, já separada de si, peregrina na tentativa de retornar.

Esse território é um espaço branco, coberto pela luz difusa do paraíso edênico. Pertencente aos que ainda não falam, a infância existe apenas na memória daqueles que já sabem pronunciar o seu nome. O ato de delinear os seus limites nada mais é do que uma tentativa de ficção. “Tudo o que sabemos da criança é que ela torna inútil tudo aquilo que acreditamos saber sobre o homem” (Agamben, 2017, p.15).

O balbuciar da infância, em sua luz diáfana, cândida e sem intenções, deriva de Babel. A voz infantil, assim como o idioma unificado, “não quer dizer nada” (Agamben, 2017, p.15). Sua fala, portanto, marca também a presença de uma ausência: a produção de um discurso que não têm lugar no mundo.



As inscrições na caverna paleolítica são um aceno ancestral que dizem respeito ao que significa constituir-se como sujeito através da linguagem. Na infância, no momento de transição do silente à fala, pulsam as mesmas forças originárias dessa relação.

Vimos no primeiro capítulo como a inflexão gnóstica na metafísica entende a linguagem como o meio de atingir ou se aproximar do transcendental, ou seja, aquilo que está além de nossa existência mundana, para lá do conhecimento: a verdade profunda da humanidade. Agamben irá afirmar, no entanto, que o transcendental está localizado não para além, mas justamente *na* linguagem.

Os humanos, diferentemente dos animais que já *estão* na língua, entram na língua gradualmente, adquirindo-a como uma instância exterior. O movimento de uma criança que passa a articular o discurso é o meio pelo qual ela se conhece e, conseqüentemente, formula a sua subjetividade.

A constituição do sujeito na linguagem e através da linguagem é precisamente a expropriação desta experiência “muda”, é, portanto, já sempre “palavra”. [...] É fácil ver que uma tal in-fância não é algo que possa ser buscado, antes e independentemente da linguagem, em uma realidade psíquica qualquer, da qual a linguagem constituiria a expressão. Não existem fatos psíquicos subjetivos, “fatos de consciência” que uma ciência da psique possa imaginar atingir independentemente e aquém do sujeito, pela simples razão de que a consciência nada mais é que o sujeito da linguagem. (Agamben, 2008, p.58)

A subjetividade acontece, portanto, conforme é articulada. A infância não pode ser algo que simplesmente precede cronologicamente a linguagem, “não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar” (Agamben, 2008, p.59), mas coexiste com ela em um regime de circularidade. Trata-se de uma transmutação codependente, na qual “a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância” (Agamben, 2008, p.59). Ou seja, um modelo de origem cunhado a partir da ideia da localização em um ponto que antecede o seu desenrolar, deverá ser renunciada: “a linguística, por mais que remonte ao passado, não chega nunca a início cronológico da linguagem, a um ‘antes’ da linguagem” (Agamben, 2008, p.60).

Para Agamben (2008), portanto, “*o inefável é, na realidade, infância*” (p.63). A consequência disto é que a *origem* pode acontecer a qualquer momento em que a linguagem se articula, não sendo possível encadeá-la em uma historicidade cronológica: “infância,

verdade<sup>21</sup> e linguagem limitam-se e constituem-se um ao outro em uma relação original e histórico-transcendental” (Agamben, 2008, p.63). De um ponto de vista do processo criativo, podemos dizer que o que existe é, na verdade, um movimento de simultaneidade: aquilo que é da ordem da intuição não preexiste à obra de arte, ou seja, “a intuição corresponde não à irrupção fortuita do irracional no interior de um processo guiado pela racionalidade, mas à própria natureza do processo criativo” (Cancela, 2014, p.83).

E assim como nas narrativas predecessoras, em nossa terceira origem, para se constituir como indivíduo, o homem deve ausentar-se da coletividade. Diferentemente dos animais, o homem deve desmembrar a língua uma para afirmar-se enquanto sujeito: “se a língua é a verdadeira natureza do homem [...] então a natureza do homem é cindida de modo original” (Agamben, 2008, p.64). A infância exige ruptura; a ausência do homem no mundo marca a transição para a língua; por isso, Babel é a origem transcendental da história:

É sobre esta diferença, sobre esta descontinuidade que encontra o seu fundamento a historicidade do ser humano. [...] Pois a pura língua é, em si, anistórica, é, considerada absolutamente, natureza, e não tem necessidade alguma de uma história. Imagine-se um homem que nascesse já provido de linguagem, um homem que fosse já sempre falante. Para tal homem, sem infância, a linguagem não seria algo preexistente, da qual seria preciso apropriar-se, e não haveria, para ele, nem fratura entre língua e fala, nem devir histórico da língua. Mas um tal homem seria, por isso mesmo, imediatamente unido à sua natureza, seria já sempre natureza, e nela não encontraria, em parte alguma, uma descontinuidade e uma diferença nas quais algo como uma história poderia produzir-se. (Agamben, 2008, p.64)

O fato de que a verdade se constitui do momento no qual a experiência se transforma em linguagem, faz com que a história seja descontínua, não equivalente a um progresso ao longo do tempo linear. Em outras palavras, se a qualquer momento a experiência acontece, em todos os momentos a infância pode se manifestar. Assim, a história está sempre em construção, feita de movimentos, intervalos e descontinuidades. À guisa de Agamben, Mondzain, ao falar da imagem, oferece sua visão da história enquanto linha do horizonte:

---

<sup>21</sup> Para Agamben, o conceito de verdade, neste sentido, diz respeito justamente ao movimento de articulação da infância em linguagem: “A partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem coloca-se então como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. A instância da infância, como arquilímite, na linguagem, manifesta-se, portanto, constituindo-a como lugar da verdade” (Agamben, 2008, pp.62-63).

A imagem deve ser resolutamente separada de tudo o que se inscreve do lado da regressão e da imaturidade, e isto ao longo de toda a vida. Aquele que deixou a sua marca nas paredes das cavernas é tudo menos infantil, e o que caracteriza a infância é justamente a energia que carrega em termos de afecto, uma energia tão ou mais forte do que a do adulto. Não há infância da arte. O que é fundador não é o que está primeiro na ordem do tempo, mas o que inscreve a cada instante o espectador na linha de uma partida. Essa linha é, no mesmo movimento, linha do horizonte. (Mondzain, 2015, pp.159-160)

É uma bela imagem: o horizonte é uma linha do tempo sempre descontínua, sempre perspectivada, sempre inatingível, adiante do homem em movimento. Em todos os momentos nos quais a experiência se transforma em imagem o sujeito manifesta a infância, criando assim uma linha do horizonte não temporal, onde a história não progride a partir de uma origem, mas é o momento de nascimentos equivalentes ao longo tempo. E “o acto de nascimento, aquele que faz nascer o espectador, é por excelência o gesto da arte, enquanto oferta de uma partida e de um horizonte” (Mondzain, 2015, p.160). Cada imagem é o nascimento de uma possibilidade que vai se desvendar no futuro, assim como a imagem da caverna que chega até nós.

As imagens guardam, portanto, e sobretudo aquelas carregadas de experiência da infância, a potência inaugural do ser humano. Por isso, elas nada têm de regressivo, pelo contrário, são o regime de autonomia do sujeito. A arte retira a sua grandeza da potência imaginal da autofundação do sujeito, quando produz seus gestos de separação. Nesse sentido, a infância não passa de uma etapa indeterminada, que no melhor dos casos, pode ser interminável (Mondzain, 2015).

Ou seja, a infância é o presente de cada momento, já que começar, ver pela primeira vez, dizer pela primeira vez, mostrar pela primeira vez, são os gestos dos artistas que permaneceram fiéis à potência inauguradora que a sua infância pôde conservar (Mondzain, 2015). A *originalidade*, assim, tem a ver com a potência de um olhar que inaugura a subjetividade.

Em todos os momentos, algo fora da ordem da linguagem acontece e se transmuta. Esse é o domínio da experiência. A transposição da experiência em uma linguagem é o que a torna original: assim é em todas as narrativas da origem da humanidade que nos assessoraram até agora.

## 2.5 Desfasamento

Seja na marca das mãos ausentes na gruta de Chauvet, no negativo do corpo do Sudário ou no homem que abandona a infância para começar a falar, o princípio é equivalente: “as operações de separação são o fundamento da própria cultura” (Mondzain, 2015, p.159). O cenário da expulsão é a “figura fundadora da produção de todos os signos” (Mondzain, 2015, p.58), na qual “o espectador é por definição sujeito separado, sujeito insigne da separação” (Mondzain, 2015, p.150).

A linguagem, e subsequentemente a produção da cultura, são marcas do desfasamento, são signos das diferenças daqueles que as constituem. A democracia do olhar e do falar, nesse sentido, é o jogo constante, conquanto instável, da conjugação entre subjetividades. A narrativa ficcional do consenso é uma espécie de violência – sempre simbólica, muitas vezes literal – de deriva totalitária.

A ideia de cultura ocidental, por exemplo, trespassa diversas tentativas de padronização que, em um escopo amplo, servem para definir a partir da diferença. “A cultura, como a religião, a nação e a raça, fornece uma fonte de identidade para os seres humanos contemporâneos. E, como os três, pode se tornar uma forma de confinamento, erros conceituais que subscrevem os morais” (Appiah, 2016). Qualquer que seja a perspectiva histórica da narrativa, trata-se sempre de uma tentativa de homogeneizar o poder, a soberania daquele que fala a língua unificada da verdade. É por isso que, ao mencionar a ficção da infância, Agamben (2017) dirá: “Todo poder começa com o poder sobre as crianças” (p.14).

A subjetividade em desfasamento assinala “o regime cultural por excelência das obras de arte” (Cancela, 2014, p.11). Ou seja, a natureza fundamental da arte é uma manifestação da linguagem democrática, na medida em o seu próprio processo de constituição deve necessariamente passar pelo processo de conjugação de diferenças.

A história da humanidade é a história do desfasamento cronológico entre culturas, entre povos e indivíduos, entre idades e identidades. A aparente coincidência no tempo [...] é sempre uma forma de poder. Qualquer que seja a forma de organização privilegiada por um povo ou indivíduo, ela é sempre derivada e em parte incompatível com aquilo de que é derivado. Isto a que chamamos contemporaneidade é uma paradoxal tentativa de ficcionar, enquanto poder e a partir de uma narrativa

privilegiada, o desejo da coincidência, ou seja, de predominância de uma organização do tempo que assenta na ficção da simultaneidade. (Cancela, 2014, p.14)

Uma perspectiva crítica da história da doutrina cristã deverá apontar para o fato de que ela empenhou a sua eloquência numa tensão que chegou a ser quase uma distensão, na defesa simultânea de direções diversas como se fossem uma só. A separação das línguas em Babel é a metáfora desse programa, já que o idioma babélico é esta língua universal que se dirige a cada um sendo compreendida por todos. A concepção da imagem na doutrina, por sua vez, coroou esse projeto (Mondzain, 2015).

Esse processo é fundamental para a formulação da história daquilo que entendemos por cultura e sociedade, já que “o poder de produzir e impor representações, de induzir a sincronia de um movimento comum, é basilar na história da humanidade” (Cancela, 2014, p.15). Tal perspectiva homogeneizada, no entanto, constitui um perfil de violência:

De todas as formas de violência, aquela que é mais fundadora da ideia de cultura é a que se produz em nome de uma representação de mundo. Nenhuma representação é neutra. Seja de ordem religiosa, política e ideológica ou outra, a sua relação com outras representações de pretensões hegemónicas nunca é não conflitual. Os conflitos entre representações são aqueles que de um modo mais profundo modelaram as civilizações. Há tantos nomes para a violência como formas de a justificar: deus, educação, estado, ordem, verdade. (Cancela, 2014, pp.16-17)

A disputa da teoria dos meios é uma questão de transmissão da verdade, uma tentativa de soberania daquela que se proclama a alternativa mais autêntica. É um apelo à fé do espectador enquanto modo de controle: proclama-se e proíbe-se negociando o desejo humano. “Os conceitos dos meios [...] continuam a estar ainda lastrados com o peso da fé cristã, na qual eles, outrora, mutuamente se guerrearam. Raramente estiveram ao mesmo tempo em acção” (Belting, 2011, p.10). Este é o *modus operandi* dessa batalha pela verdade no escopo da arte: os meios “quase sempre testemunharam uns contra os outros, a palavra na Escritura e também os signos contra as imagens. E essa incompatibilidade recíproca, irmanada com a pretensão à autoridade absoluta, pôs em andamento infinitas tentativas de definição, cuja história interiorizámos” (Belting, 2011, p.10).

A escrita “engendrou o signo na sua máxima abstracção e alinhou contra as imagens, debilitando o seu domínio.” (Belting, 2011, p.10), adquirindo, em geral, um apanágio que a colocou próxima da verdade absoluta. No entanto, assim como a imagem, a escrita e voz são

também meios da linguagem. Também a palavra exige a sua credibilidade mediante um acordo. O que está em jogo, quando alguém nos *dá a sua palavra*, é a fé – sendo exigida e, ao mesmo tempo, sancionada pela escrita (Belting, 2011).

Para Derrida (2009), a história da metafísica, apesar de todas as suas diferenças constituintes, “sempre atribuiu ao *logos* o ponto de origem da verdade” (p.4), a sua essência pura. O conceito de *logocentrismo* em Derrida aponta para uma dependência endêmica da filosofia ocidental ao *logos*, a ideia de algo absoluto que se encontra para além da língua em si, um significante transcendental, algum ponto de origem do qual a fala emerge.

Nesse sentido, a história e o conhecimento apenas existiriam enquanto um desvio em direção à reapropriação da verdade, e a escrita seria uma mera transcrição da presença do *logos*, apenas algo que deriva da verdade, de cariz artificial e inautêntico. A proposição de Derrida afinal amplia-se para estressar como, em geral, favorece-se uma linguagem em detrimento da outra, como maneiras melhores, mais naturais, de comunicação: a fala em relação a escrita, ou, por exemplo, o texto em relação à imagem.

Os pensadores que balizaram este segundo capítulo endossam o pensamento de uma afluência histórica que culminou no status privilegiado da palavra. Diz Belting (2011) que “a canonização da palavra teve lugar quando São Jerónimo traduziu para latim o grande conceito grego de *logos*, no Evangelho de São João (Jo, 1,1), tão-só e directamente com ‘palavra’ (*verbum*)” (p.11). Mondzain (2015), por sua vez, considera que “no pensamento platónico, a palavra [...] é antes de mais discurso, ou seja, *logos* composto e ordenado com vista a uma relação idealmente unívoca do sujeito falante com a verdade” (pp.164-165). A esse respeito, dirá Cancela (2014):

É conhecido o modo como na obra *A República* Platão expulsa da sua cidade ideal os poetas, os fazedores de imagens e todos os que desenvolvem com o real uma relação mimética: aqueles que procurariam representar o real não através da nitidez do *logos*, mas da cópia degradada que corresponde à imitação. A opção pela expulsão da arte, ou pelo seu condicionamento estrito através do controlo e da censura, não traduz apenas uma opção política de dominação. [...] Inerente à censura das artes está o conflito entre duas formas de representar o real: a representação lógico-verbal – o *logos*, ao mesmo tempo *discurso*, *relato*, *razão*, *definição*, *faculdade racional*, *proporção* – e as representações que operam através da imagem ou da palavra não estritamente racionalizada, como a poesia. (Cancela, 2014, pp.33-34)

Nesse sentido, poder-se-ia apontar uma exigência velada dentro da manifestação artística: que ela opere na conjugação de diferenças de visões assumidamente perspectivadas,

uma vez que inscrever sua presença no mundo é retirar-se dele. “A suspensão do autor é condição do nascimento do receptor enquanto agente autônomo, a ausência ou mesmo supressão simbólica do autor faculta à recepção uma liberdade sem a qual se transformaria num exercício de subordinação” (Cancela, 2014, p.82). Através da conjugação de perspectivas distintas é possível concatenar um atravessamento de regimes que implica nas possibilidades das artes:

Optar por uma linguagem em detrimento de outras significa optar por uma modalidade de desfasamento, por uma estratégia de interação com o próprio desfasamento. Nunca se trata de escolher entre a divergência e a identidade, ou entre falsidade e a verdade, mas entre distintos modelos de configuração de um desfasamento que constitui natureza e limite, ao mesmo tempo que estado e possibilidade. (Cancela, 2014, p.59)

Na escolha da língua com a qual se fala está em jogo a dignidade do sujeito da palavra. “Para construir a humanidade, [...] é necessário que haja a dispersão dos homens e a multiplicação das línguas, línguas que nos unem e separam ao mesmo tempo” (Mondzain, 2015, p.179). Na medida em que línguas diferentes operam em conjunto, é necessário que haja tradução: é a exigência exegetica, que pode operar na mediação dos desfasamentos. A língua sagrada, impronunciável, é o exemplo absoluto de uma língua por interpretar, articulada através da profecia e da instrução rabínica. A língua materna, por sua vez, é, já de partida, anterior àquele que a pronuncia: “Seja qual for o seu regime, qualquer língua será uma língua de tradução” (Mondzain, 2015, p.180).

As três figuras fundadoras da humanidade alertam para a ficção do consenso: é preciso que haja dispersão e diversidade, é preciso que a conjugação da diferença ocorra no território democrático da crítica, da tradução, da exegese. A semelhança entre as línguas espalhadas pelo mundo após Babel é a sua diferença. O homem da gruta articula uma humanidade fundada por si mesmo, que dá a ver na medida em que dá espaço ao outro. A infância, por sua vez, articula uma linha do tempo não cronológica, onde a experiência, através da arte, pode ser compartilhada enquanto linha do horizonte.

Todo o homem é, antes de mais, um desacordado. Antes dizer que os homens só podem chegar a acordo a respeito do que escapa à língua de cada um, mas também, e sobretudo, na ausência de qualquer língua única para todos. Falar em conjunto é uma regulação do desacordo, uma política da tradução e do mal-entendido, que não tem nenhum objectivo além da frágil partilha de um espaço

incessantemente reinstalado e de um tempo reinterpretado. O habitante da língua não tem domicílio fixo. (Mondzain, 2015, p.181)

As narrativas da origem contam, em sua diferença, uma história semelhante. A produção de linguagem não teria a ver apenas com imagens e palavras, e sim com o corpo inteiro. Um corpo que experimenta seria capaz de garantir, portanto, em todos os momentos, uma potência inaugural. Nesse contexto, seria o papel da crítica articular um espaço de conjugação de diferenças: caberia à tradução garantir o movimento da linguagem, o renascimento da origem, a validade da experiência e a existência do *possível* na linguagem artística.



“e que a arte  
 subvertida pelo pensamento, emergindo, permita  
 que ele se acautele para que não se dedique a nada mais  
 que à escrita de poemas insípidos...  
 Espíritos como camas sempre feitas,  
 (mais pedregosas que o contorno de uma praia)  
 relutantes ou incapazes.

Em turbilhão erguem-se,  
 mergulham e recuam com enorme fragor:  
 erguidos como o ar, em barcos, multicolores,  
 um marulhar de mares -  
 Desde a matemática às particularidades -

Divididos como o orvalho,  
 névoas flutuantes, para se tornarem chuva e  
 se reunirem num rio que corre  
 e circunda”

William Carlos Williams

### 3. Cy Twombly

Neste terceiro capítulo, em uma análise de caso, o foco do trabalho se volta para a obra do artista estadunidense Cy Twombly na tentativa de construir dispositivos conceituais para a leitura crítica de seu trabalho. A análise vai atentar para algumas obras selecionadas do artista a partir da exploração construída nas etapas anteriores deste texto.

Twombly responde às perguntas levantadas até aqui porque parece produzir uma obra no limite da linguagem. Não será difícil imaginar, diante de uma pintura do artista, uma criança que rabisca uma parede, uma língua diáfana na transição da experiência para a inteligibilidade: uma espécie de síntese poética das narrativas da origem que abordamos até aqui. Com isso, o pintor parece imprimir em suas telas um prospecto fundamental da arte:

Que a intuição de um limite da língua e da experiência não conduza ao silêncio, antes à afirmação tateante das palavras ou das imagens, constitui uma característica determinante da natureza da arte. [...] Trata-se sempre de confrontar a linguagem com os seus próprios limites: dizer o indizível não é dizer um sentido extra-linguístico que se escondesse para lá das fronteiras da língua ou da experiência. Dizer o indizível é produzir como experiência aquilo que só como linguagem se realiza. (Cancela, 2014, p.111)

Edwin Parker Twombly nasceu em Lexington, Virgínia, nos Estados Unidos no ano de 1928. O artista herdou de seu pai – jogador profissional de *baseball* – a alcunha de Cy Twombly, inspirada pelo jogador Cyclone Young. Após adquirir sua formação artística no Museum School de Boston, na Art Students League de Nova Iorque, e no Black Mountain College da Carolina do Norte, o artista viaja para o norte da África, onde se apaixona pela aura do clima mediterrâneo. Em 1953, Twombly trabalha para o serviço nacional do exército dos Estados Unidos como criptógrafo, e desenvolve – apesar de seu pouco interesse pela profissão – competências do âmbito da história, teoria e prática da criptografia antiga e moderna – estudando, por exemplo, a escrita estenográfica diariamente. O artista muda-se definitivamente para a Itália em 1957, onde passa a maior parte de sua vida, até falecer, em Roma, no ano de 2011 (Jacobus, 2016; Pompidou, 2016).

No universo das artes plásticas, e mais especificamente no contexto geográfico estadunidense, foi contemporâneo de artistas como Franz Kline, Robert Rauschenberg e Robert Motherwell, participando de um cenário demarcado pelo movimento do

Expressionismo Abstrato. Embora, é claro, sua obra evolua e se transmute com o passar do tempo, será possível reconhecer alguns traços distintos no seu trabalho, como o uso da tinta de parede industrial como base para as telas, da tinta a óleo em manchas tempestuosas e coloridas e uma caligrafia volátil feita com grafite. Twombly possui um *corpus* no qual sobrevivem citações aos poetas gregos e à aura da cultura clássica, além de uma névoa esbranquiçada que emula o clima do mar mediterrâneo. Será curioso perceber uma espécie de glória nominalista que parece afetar o trabalho do artista a quem foi dado o nome Cy: ciclones (*cyclones*) e palavras cifradas (*cyphers*) serão a assinatura distinta do estilo do artista ao longo de sua vida.

Entre novembro de 2016 e abril de 2017, o Centre Georges Pompidou em Paris organizou a mostra *Cy Twombly*, a maior retrospectiva da obra do artista até à data. Escrevo agora a partir das lembranças que tenho de minha visita à exposição, suplementadas pelas impressões espontâneas que sobreviveram registradas em meu caderno de anotações. Diante da minha experiência, agora geograficamente distante dos quadros de Twombly, penso se o processo da arte só está completo, afinal, enquanto reminiscência na memória de quem a vê. Se é esta, afinal, a derradeira forma de tradução.

Dirá Belting (2014) que “com as imagens defendemo-nos da passagem do tempo e do espaço que experimentamos nos nossos corpos” (p.89). Assim como a língua transforma-se com a passagem do tempo, assumindo diferentes acepções gramaticais e também diferentes traduções, lugares e imagens sobrevivem em nosso corpo: com detalhes acentuados e modificados pela experiência, a memória parece ser o lugar definitivo da arte no campo da subjetividade individual. Essa inquietação, que assume esses contornos por conta da obra de Twombly, guiará o desenvolvimento das etapas finais deste trabalho.

Diante da pintura *Criticism* (1955), uma obra de superfície densa, “composta de linhas escuras sobre um fundo claro<sup>22</sup>” (Edde, 2016, p.10), uma chave para a leitura de Twombly parece ganhar forma. É possível observar “lances de grafite e lápis de cor formando um espinheiro<sup>23</sup>” (Edde, 2016, p.10), no qual surgem de relance algumas letras “(A, E, K, N, V, U, H)” (Edde, 2016, p.10) em fragmentos indistintos de palavras.

---

<sup>22</sup> “Composés de lignes sombres sur fond clair” (Edde, 2016, p.10).

<sup>23</sup> “Les traits à la mine de plomb et aux crayons colorés y forment un << maquis de marques >>” (Edde, 2016, p.10).

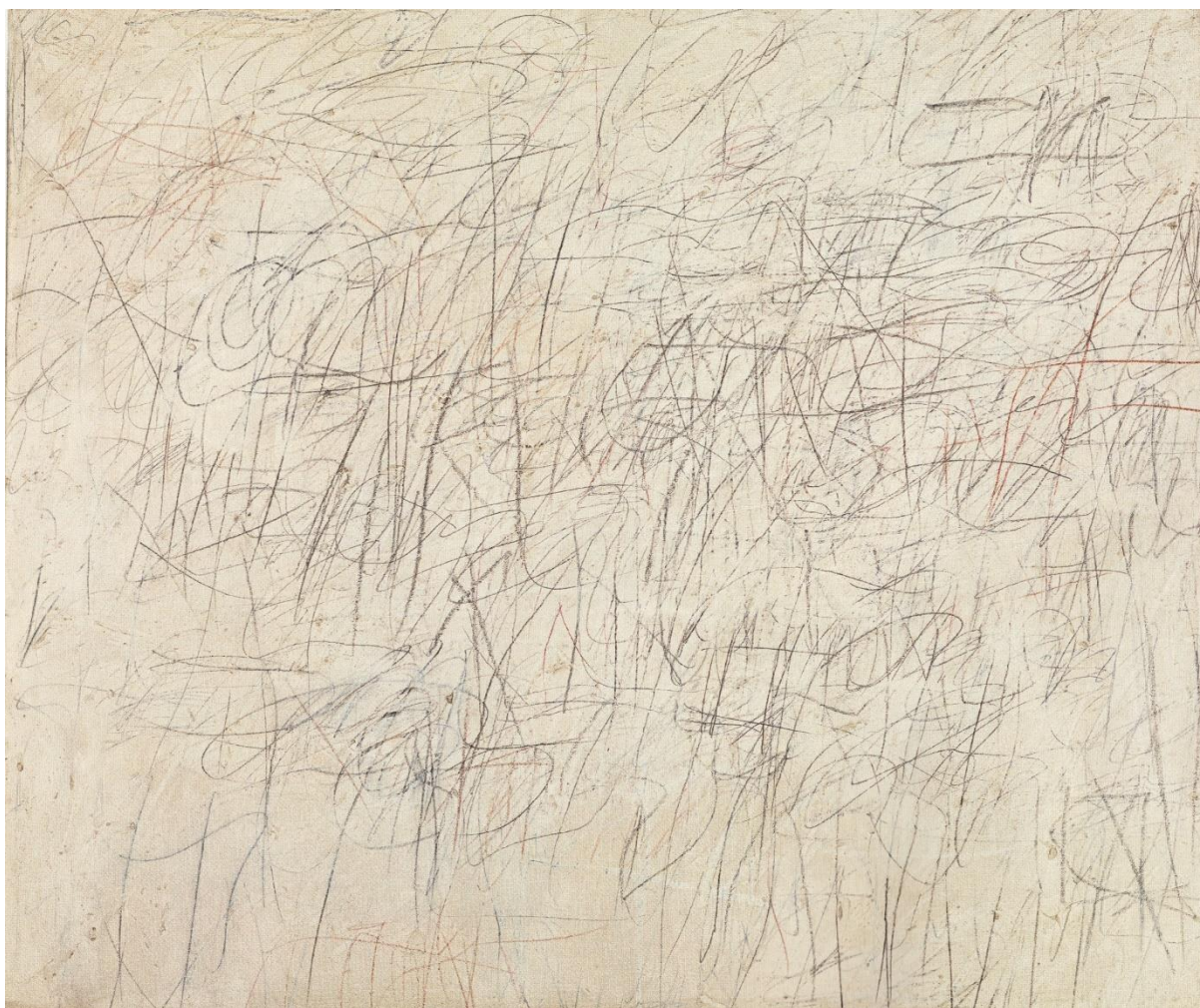


Fig.1 – *Criticism*. 1995. Tinta industrial, lápis de cor, grafite e pastel sobre tela. 127 x 147 cm (Pompidou, 2016, p.46).

Cogito, a princípio, se Twombly está a acenar ironicamente à opacidade da linguagem acadêmica, e à sua incapacidade de responder com clareza à manifestação artística concretizada na tela. No entanto, um segundo olhar sugere que Twombly é capaz de, à sua maneira, capturar o momento em que a obra se transforma em sua tradução, uma fala ainda difusa que está prestes a nascer no campo da cognoscibilidade. A partir disso, seu título me parece uma exigência, agora pensada à luz de Walter Benjamin: a de uma obra original que demanda sua exegese. À maneira do texto sagrado, que é absoluto porque em seu evento não comunica nada que faça sentido além do próprio evento, a obra se transmuta através do ato de nomear e, assim, garante a sua existência. Teria Twombly manifestado uma obra a se transformar, ela mesma, no processo de crítica que garante a sua existência? *Criticism* é a chave para o *mise en abyme* de Twombly?

As impressões que sobreviveram em meu caderno de anotações assemelham-se a um molho de palavras-chave. São anotações de um espectador ansioso, que, uma vez diante da obra, tenta apreender suas características mais marcantes; frente ao trabalho de Twombly, diante dessa escrita apressada que exige uma leitura lenta, o olhar vaga livremente, sem itinerário fixo. Três indícios revelam-se parcialmente na pintura, exigindo minha interpretação:

Em primeiro lugar, estão lá palavras criptografadas, que aparecem em uma espécie de escrita pré-cognitiva. É preciso decifrá-la e, para tal, é preciso ser capaz de entender algo sem sentido, ou ainda, articular algo que não é feito de palavras, traduzindo uma língua que não existe. Em segundo lugar, sobrevém uma atmosfera nublada, de tinta branca que se torna amarelada devido ao tempo. Esta que é, provavelmente, alguma reação química de oxidação, adquire um aspecto de sol que brilha atrás de um manto esbranquiçado de nuvens. Se, de um lado, é possível reconhecer o que não está lá, assim como quando se olha para as formas das nuvens em uma livre associação lúdica, de outro existe uma materialidade bastante concreta que diz respeito à marca do tempo. Cores envelhecidas e pequenas rachaduras integram-se à obra como se fosse suposto estarem lá. Por último, a fisicalidade do ato de inscrever suscita a ideia de memória. Twombly pinta sua tela com tinta de parede e escreve sobre ela com um lápis de grafite, à guisa de uma criança. O ato provoca uma escrita positiva – de quando o grafite escreve sobre a tela – ou negativa – quando o lápis simplesmente arranca a camada

material do fundo, ou até mesmo fura o suporte por acidente. A obra possui caminhos feitos de lacunas vazias. É uma trilha cavada, composta de lembranças vagas e espaços em branco. A pintura industrial, o gesso, o grafite, a cal e a tinta de parede trocam de lugar e formam um relevo de materiais que se sobrepõem – a forma material do inefável, uma presença e uma ausência que não cessam de permutar lugares. A mão de Twombly grifa, rasga, arranca e arranha. Assim, os materiais trocam de tempo e de nível em uma espiral incerta de acontecimentos cronológicos. Esta escrita, que existe entre o visível e invisível, que ao mesmo tempo inscreve e cava, faz parte do modo característico de trabalho de Twombly.

A intuição que tive diante da pintura de Twombly agora traduz-se em memória. Este capítulo vai tentar decifrar a obra do artista a partir desta leitura inicial dividida em três momentos fundamentais, agora vistos com um olhar aprofundado. Para tal, apoia-se na minuciosa pesquisa de Jacobus, assim como nos escritos de Roland Barthes sobre o artista, para, a partir de tais leituras, formular sua própria chave para o universo de Twombly. Barthes (2016) – diante de *Criticism*, entre outros trabalhos – reconhecerá três gestos fundamentais na obra de Twombly:

1) o arranhado: Twombly arranha a tela com rabiscos [...]; como alguém que se aborrece durante uma reunião sindical ao encher de traços aparentemente insignificantes um canto do papel que tem a sua frente; 2) a mancha [...]; Twombly dirige a mancha, lhe arrasta, como se fora uma intervenção de seus dedos; o corpo está dessa forma, contíguo, próximo à tela [...]; 3) a sujidade: eu chamo assim os rastros [...] que Twombly parece recobrir com outros traços, como se ele quisesse lhes apagar, mas sem querer de verdade, visto que esses traços continuam a ser visíveis sob a camada que lhes cobre; é uma dialética sutil; o artista finge ter "falhado" em alguma parte da sua tela e de querer apagar esse erro; mas como esse ato de apagar falha também; e essas duas falhas superpostas produzem um tipo de palimpsesto: dão à tela a profundidade de um céu onde as nuvens leves passam uma diante das outras sem se cancelarem.<sup>24</sup> (pp.12-13)

---

<sup>24</sup> “1) la *griffure* : Twombly griffe la toile d’un gribouillis de lignes [...] à la façon de quelqu’un qui s’ennuierait au cours d’une réunion syndicale et noircirait de traits apparemment insignifiants un coin du papier qu’il a devant lui; 2) la *tache* [...] Twombly dirige la tache, il la traîne, comme s’il intervenait avec les doigts ; le corps est donc là, contigu, proche de la toile[...]; 3) la *salissure* : j’appelle ainsi les traînées [...], dont Twombly semble recouvrir d’autres traits, comme s’il voulait les effacer, sans le vouloir vraiment, puisque ces traits restent un peu visibles sous la couche qui les enveloppe ; c’est une dialectique subtile : l’artiste feint d’avoir << raté >> quelque morceau de sa toile et de vouloir l’effacer ; mais ce gommage, il le rate à son tour ; et ces deux ratages superposés produisent une sorte palimpseste : donnent à la toile la profondeur d’un ciel où les nuages légers passent les uns devant les autres sans s’annuler” (Barthes, 2016, pp.12-13).

Para Twombly, o ato de apagar corresponde, na verdade, ao de reescrever: “Eu uso a tinta como borracha. Se eu não gosto de algo, eu simplesmente pinto fora”<sup>25</sup> (Twombly *conforme* Jacobus, 2016, p.3). De acordo com Jacobus (2016), este é um procedimento evocativo: “Camadas de tinta sugerem uma reconsideração – ou (metaforicamente) os efeitos obliterantes do tempo e da memória”<sup>26</sup> (p. 3). Não apenas há tinta por cima da tinta na obra de Twombly, também letra por cima da letra: uma pintura de Twombly é um exercício de reescrita constante da história, provocando o apagamento, o espaço vazio e a falta de clareza no discurso.

O conceito de tradução é fundamental para a leitura da obra de Twombly. E não apenas porque seus textos exigem, à sua maneira, uma articulação do discurso que parece falar por si só, e somente para si, mas também porque Twombly procura, assumidamente, inspiração para sua obra no universo da poesia, recortando, selecionando e citando passagens de seus poemas favoritos em suas telas. A poesia grega arcaica, que sobrevive nas traduções para o inglês, é uma fonte de especial inspiração. É um procedimento que evoca a decantação da linguagem nos meandros do tempo: a poesia grega sobrevive nas traduções para o inglês e, subsequentemente, transmutada em imagem nas telas do pintor. Afinal, sobrevive derradeira na tradução do olhar, a língua individual do espectador.

De acordo com Jacobus (2016), poetas e teóricos da literatura ocupam o lugar central da biblioteca de Twombly, sendo que Ezra Pound figura entre suas maiores influências: “Twombly herdou o iconoclasmo do cânone de Pound”<sup>27</sup> (p.3), no qual a tradução, enquanto processo de resistência ao tempo e transformação da essência natural de uma poesia, possui um lugar privilegiado.

Assim como Pound, Twombly “pratica a poética da incompletude, desenhando sobre os restos e fragmentos do passado, e permitindo ao leitor projetar significado nas lacunas e nos vãos do texto”<sup>28</sup> (Jacobus, 2016, p.4). Se a antologia de Twombly é sempre mediada por

---

<sup>25</sup> “I use paint as an eraser. If I don’t like something, I just paint it out” (Twombly *conforme* Jacobus, 2016, p.3).

<sup>26</sup> “Layers of paint suggest second thoughts – or (metaphorically) the obliterating effects of time and memory” (Jacobus, 2016, p.3).

<sup>27</sup> Twombly inherited the iconoclasm of Pound’s canon” (Jacobus, 2016, p.3).

<sup>28</sup> “practices the poetics of incompleteness, drawing on the survivals and fragments of the past, and allowing the reader to project meaning onto textual *lacunae* and gaps” (Jacobus, 2016, p.4).

tradutores, ocupam um lugar especial aqueles que reinventaram e transformaram o passado (Jacobus, 2016). Nesse sentido, a memória, enquanto mecanismo de viagem no tempo, é uma preocupação que abrange sua obra. Uma das manifestações possíveis de tal recurso está na recolha de poemas encontrados, por assim dizer, como se estes fossem um “fragmento recuperado do passado”<sup>29</sup> (Jacobus, 2016, p.6). Baseado nesta concepção, o tópico seguinte proporá a leitura das obras *Archilochos* (sem data) e *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* (1994) enquanto indícios do funcionamento do tempo no trabalho do artista.

### 3.1 Palimpsesto

William Noel, um dos cientistas responsáveis pelo resgate do Palimpsesto de Arquimedes, dirá que “os grandes textos do mundo antigo não sobreviveram em sua forma original, mas sim porque escribas medievais os copiaram, e os copiaram, e os copiaram”<sup>30</sup> (Noel, 2012). O *Codex C* de Arquimedes, por exemplo, encontrado já no século XX, em péssimo estado de conservação, assemelha-se a um tesouro enterrado dentro de um livro de orações, pertencente ao monge Johannes Myrones.

No ano de 1229, Myrones elaborou o seu livro a partir de fragmentos de pergaminhos reciclados de outros manuscritos. As páginas do *Codex C* de Arquimedes foram apagadas, cortadas ao meio, rotacionadas em 90 graus e misturadas a outros sete pergaminhos, e assim permaneceram por 700 anos, até finalmente serem descobertas por Johan Ludvig Heiberg, em 1906 (Noel, 2012). Tal processo de sobrevivência, de adaptação e transformação ao longo do tempo pode ser entendido como uma metáfora do cariz dialógico da história, ou, mais especificamente, da história da arte e de suas obras. Para além disso, as ideias de erosão e enigma presentes no palimpsesto são dados importantes para a leitura da obra de Twombly.

O *ABC da Literatura* de Ezra Pound define a poesia como condensação. O autor “ilustra esse princípio com uma breve história de textos e compêndios desordenados (Homero, a Bíblia, peças de teatro Nô) que foram melhorados ao longo do tempo por seus

---

<sup>29</sup> “A fragment salvaged from the past” (Jacobus, 2016, p.6).

<sup>30</sup> “The great texts of the ancient world don't survive to us in their original form. They survive because medieval scribes copied them and copied them and copied them” (Noel, 2012).



editores, imperadores - e por seus tradutores”<sup>31</sup> (Jacobus, 2016, p.6). Tal movimento é o de uma evolução genealógica, como se a poesia possuísse uma energia potencial, que pode ser desvelada através do tempo. Pound (1977) ilustra o princípio: “um estudante japonês nos Estados Unidos, indagado sobre a diferença entre prosa e poesia, disse: a poesia consiste em essências e medulas” (p.86); e, em seguida, elabora o verbete *Dichten=Condensare*:

Pisístrato achou os textos homéricos em desordem e não sabemos suficientemente o que fez com eles. A Bíblia é um compêndio, os homens a podaram para torná-la sólida. Ela atravessou séculos, porque não era permitido recorrer os pergaminhos encontráveis; um imperador japonês cujo nome eu esqueci e vocês não precisam recordar, achou que havia DEMASIADAS PEÇAS NÔ, selecionou 450 e o Teatro NÔ DUROU desde 1400, ou por aí, em diante, até o dia em que a marinha americana se intrometeu, e mesmo isso não liquidou com êle. Umewaka Minoru começou, assim que a revolução chegou ao fim. As Metamorfoses de Ovídio são um compêndio, não uma épica como a de Homero; os *Canterbury Tales* de Chaucer são um compêndio de tôdas as boas histórias que Chaucer conhecia. Os *Canterbury Tales* sobreviveram através dos séculos enquanto as enfadonhas narrativas medievais foram para os museus. (Pound, 1977, p.86)

A poesia enquanto “movimento diaspórico” (Jacobus, 2016, p.6) está presente na obra de Twombly. O artista faz uso da citação – “citações que transmitem lembranças incompletas, pedaços recuperados de sabe-se lá qual fonte não revelada”<sup>32</sup> (Jacobus, 2016, p.6) –, para construir um sujeito imaginário, capaz de olhar através de um tempo e de um espaço para outro. A poesia no trabalho de Twombly “constitui o traço visível do artista tendo estado em algum lugar ou experienciado alguma coisa, embora de modo incomunicável; tal oferece um convite para adentrar espaços privados de memória”<sup>33</sup> (Jacobus, 2016, p.6).

Um exemplo da poética do espaço vazio pode ser encontrado em *Archilochos*, poema copiado quatro vezes por Twombly em papel. “O que parece ser sua primeira versão está

---

<sup>31</sup> “Pound illustrates this principle with a brief history of disordered texts and compendia (Homer, the Bible, Noh plays) that have been improved over time by their editors, by emperors - and by their translators” (Jacobus, 2016, p.6).

<sup>32</sup> “Twombly’s quotations seemingly convey half-formed recollections, snatches recovered from who-knows-what undisclosed source” (Jacobus, 2016, p.6).

<sup>33</sup> “It constitutes the visible trace of the artist’s having once been somewhere or experienced something, however incommunicable; it extends an invitation to enter private spaces of memory” (Jacobus, 2016, p.6).

escrito em papel de caderno pautado; três outras versões sobrevivem em papel liso”<sup>34</sup> (Jacobus, 2016, p.16).

Twombly se voltou repetidamente para as traduções de Guy Davenport sobre a idade do bronze tardia na Grécia, dentre as quais a obra do poeta Arquíloco figurava como um favorito. No trabalho de Davenport, transcritos sobreviventes são marcas da fragmentação, uma vez que os farrapos do papel alexandrino se tornam parte da aura imaginária do poema, em conjunção com sua materialidade esfarrapada: os poemas de Arquíloco sobreviveram, em Alexandria, como tecido de embalsamamento (Jacobus, 2016). Davenport dirá que tais poemas constituem apenas de “fragmentos de papiro, pedaços de papel das famílias de Alexandria, com os quais múmias de terceira classe foram embrulhadas e recheadas. Todo resto está perdido”<sup>35</sup> (Davenport *conforme* Jacobus, 2016, p.16).

Twombly copia com justiça o delineamento do poema de Davenport, mas deixa de fora um verso todas as vezes em que o faz. A rasura na página de seu livro, toda marcada e respingada de tinta, revela que tal omissão foi deliberada (Jacobus, 2016). A elisão de Davenport “acentua a erosão de um texto já lacunoso, cuja história é assombrosamente evocativa do destino da poesia ao longo do tempo. Traços enfraquecidos de viagem e solidão hesitam em suas lacunas”<sup>36</sup> (Jacobus, 2016, p.16). Nas ausências presentes no poema de Arquíloco, traduzido por Davenport e copiado por Twombly, as alterações provocadas pelo processo enunciam o hiato enquanto o eixo central do poema:

elipses editoriais (palavras perdidas, desejos mal ouvidos, mundos distantes) encapsulam uma solidão inaudita. Davenport traz a depredação material do tempo para o objeto textual. Retalhado, rasgado, dobrado, usado como invólucro de corpos mumificados, o *corpus* poético de Arquíloco sobrevive apenas em sua versão andrajosa.<sup>37</sup> (Jacobus, 2016, pp.16-17)

---

<sup>34</sup> “What appears to be his first version is written on lined notebook paper; three other versions survive on plain paper” (Jacobus, 2016, p.6).

<sup>35</sup> “papyrus fragments, scrap paper from the households of Alexandria, with which third-class mummies were wrapped and stuffed. All else is lost” (Davenport *conforme* Jacobus, 2016, p.16).

<sup>36</sup> “The eliding of Davenport adds (prosaic holes) accentuates the erosion of an already lacunose text whose history is hauntingly evocative of poetry’s fate over time. Faint traces of travel and solitude linger in its gaps” (Jacobus, 2016, p.16).

<sup>37</sup> “editorial ellipses (lost words, half-heard desires, distant worlds) encapsulate an untellable loneliness. Davenport brings the material depredations of time into his textual object. Shredded, torn, folded, used as wrapping for mummified bodies, Archilochos’s poetic *corpus* survives only in this “tattered version” (Jacobus, 2016, pp.16-17).

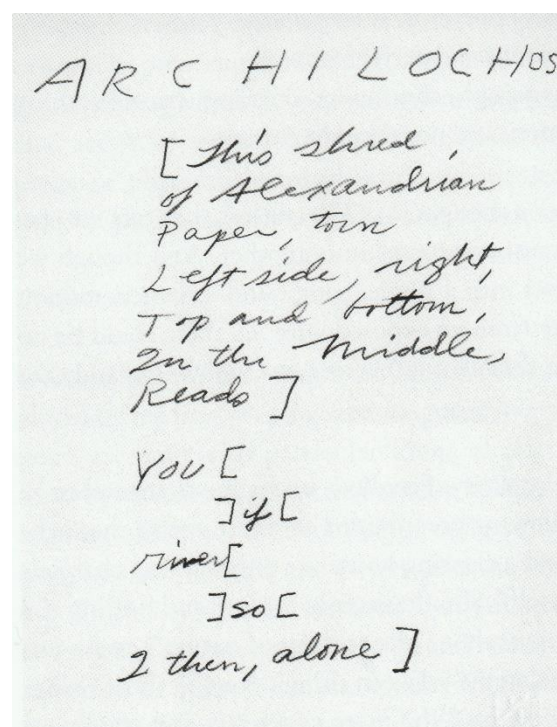
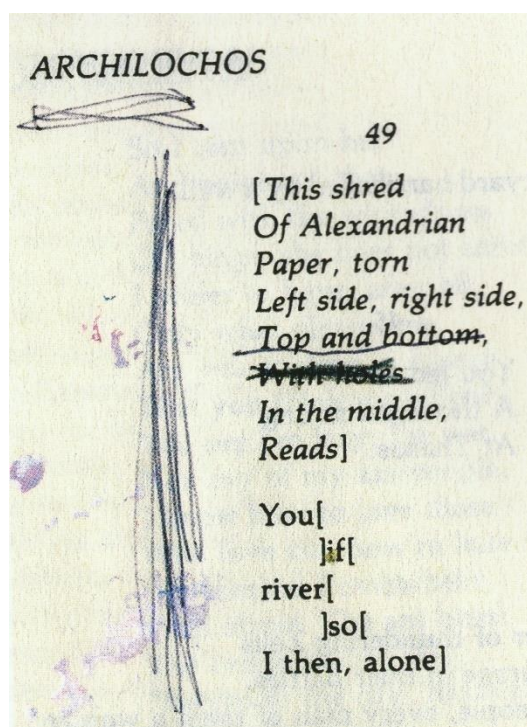


Fig 2. Grifos de Twombly sobre o poema *This Shred of Alexandrian Paper*, encontrado no livro *Archilochos. Sappho. Alkman.*, de Guy Davenport (Jacobus, 2016, p.17).

Fig 3. *Archilochos*, Cy Twombly, grafite sobre papel (Jacobus, 2016, p.17).

Aqui, a lembrança apagada se torna, ela própria, matéria poética, evocando infinitudes, possibilidades e segredos desconhecidos. Mais do que isso, talvez, a ideia de um poema que é, em si, um palimpsesto, alude à ideia da cultura enquanto história da civilização. Para Didi-Huberman (2016), o limite imposto pela erosão é constitutivo do domínio das imagens: “a usura do tempo ou a destruição deliberada das imagens não nos permite ver senão vestígios incompletos, farrapos de tempo, fragmentos de mundo” (p.132). Em última instância, contempla-se a única coisa que sobrevive neste contexto: a sobrevivência em si.

### 3.1.1 *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor*

O uso da citação manifesta-se na obra *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* também como uma articulação da memória. O título do trabalho passa por um processo de alteração ao longo tempo: Twombly primeiro experimenta *An Untitled Painting*, mudando em seguida para *On The Mists of Idleness*. Este segundo nome é curioso por se tratar de uma lembrança alterada de Twombly, que confunde um verso de um suposto poema de John Keats<sup>38</sup>. Em entrevista a David Sylvester, o artista dirá:

Por vezes eu gosto de um título que me dá um ímpeto ou uma direção ou uma inclinação de onde a pintura deverá ir. Algumas vezes ele muda [...] Eu queria chamá-la *On the Mists of Idleness*. Eu acho que é o título de um poema; talvez um verso. (Twombly conforme Sylvester, 2011, p.176)

A resposta de seu interlocutor reforça o caráter anedótico de tal procedimento: “Eu não me lembro de um poema de Keats que tenha esse título”<sup>39</sup> (Sylvester, 2011, p.176). Afinal, Twombly decide-se pelo título derradeiro: *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor*. Alternando palavras, Twombly modifica sem intenção a estrutura original do poema em nome da própria percepção defasada. Este é um processo que condiz que a feitura da tela em si:

<sup>38</sup> Twombly se refere, provavelmente, ao poema *The Human Season*, que contém os versos “On mists in idleness—to let fair things / Pass by unheeded as a threshold brook” (retirado de <https://www.poetryfoundation.org/poems/44472/the-human-seasons>).

<sup>39</sup> Twombly: “Sometimes I like a title to give me impetus or a direction or a fell for the way it should go. Sometimes it changes [...] I wanted to call it *On the Mists of Idleness*. I think it’s the title of a poem; it might be a line” [...] Sylvester: “*I don’t remember that there’s a Keats poem with that title.*” (Sylvester, 2011, p.176).

A pintura imensa de Twombly, de dezesseis metros de comprimento, quatro de altura, feita de multicamadas e multitemporal – iniciada em 1972 em Roma e continuada em 1982 – cruzou o mar, inacabada, por ocasião da retrospectiva do MoMA de 1994. Composta primeiramente por apenas um e depois por um segundo painel, foi finalmente concluída quando um terceiro painel foi adicionado em um depósito de Lexington a tempo de sua exibição em setembro de 1994. A pintura tripartida foi exposta na Gagosian Gallery em Nova Iorque como *An Untitled Painting*, a tempo de coincidir com a retrospectiva do MoMA. A pintura retitulada agora forma a peça central do pavilhão Twombly, aberto e cheio de luz, do Renzo Piano, no Museu Menil, em Houston. O painel da direita explode em cores [...]; A paleta exuberante do painel central desaparece gradualmente em branco; o painel de extrema esquerda se dissolve em uma enorme palidez boreal.<sup>40</sup> (Jacobus, 2016, p.37)

Existem diversos fragmentos de poemas presentes, alguns mais visíveis, outro mais desvanecidos, ao longo dos três painéis de *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor*. Um dos mais evocativos pertence a Giorgio Seferis e encontra-se na extrema direita da pintura. Conforme revelado por Jacobus (2016), uma edição de bolso do livro *Greek Poetry Translations*, de M. Byron Raizi – que consiste em traduções de poemas gregos para o inglês –, presente na biblioteca do pintor, está fortemente marcada por versos apagados, rabiscos e manchas de tinta: sinais de Twombly a estudar as passagens do poema intitulado *Three Secret Poems* (1966).

Os versos de Seferis, à sua maneira, também sobrevivem ao tempo na obra de Twombly, ressurgindo ao longo de vários trabalhos. Aparecem, por exemplo, nos quadros *Quattro Stagioni's Inverno* (1993-94), no seu memorial para Lucio Amelio *Untitled* (1993) e, finalmente, na última versão de *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* (Jacobus, 2016). Nessa última, já interiorizados, os versos são uma espécie de autocitação, uma alusão ao ato de lembrar, uma vez que os versos originais “yet there, on the other shore / under the black glance of the cave”, se transmutam em “and yet there on / the other shore / under the dark glaze” (Jacobus, 2016).

---

<sup>40</sup> Twombly's immense, sixteen-meter long, four-meter high, multilayered, multitemporal painting - begun in 1972 in Rome, and continued in 1982 - had crossed the sea, unfinished, on the occasion of the 1994 MoMA retrospective. Consisting of first one and then a second panel, it was finally completed when a third panel was added in a Lexington warehouse in time for its exhibition in September 1994. The tripartite painting was shown at the Gagosian Gallery in New York as *An untitled Painting*, timed to coincide with the MoMA retrospective. The retitled paint now forms the centerpiece of Renzo Piano's airy, light-filled Twombly Pavilion at the Menil Museum in Houston. The right-hand panel explodes in color reminiscent of *Quattro Stagioni's Autunno* (1993-94); the lush palette of the central panel fades to white; the far-left panel dissolves into enigmatic northern pallor (Jacobus, 2016, p.37).



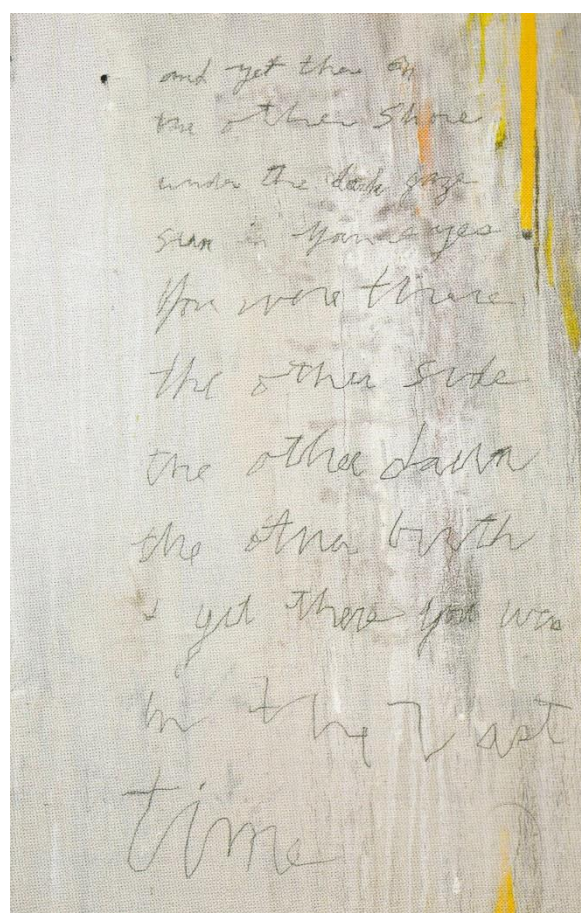
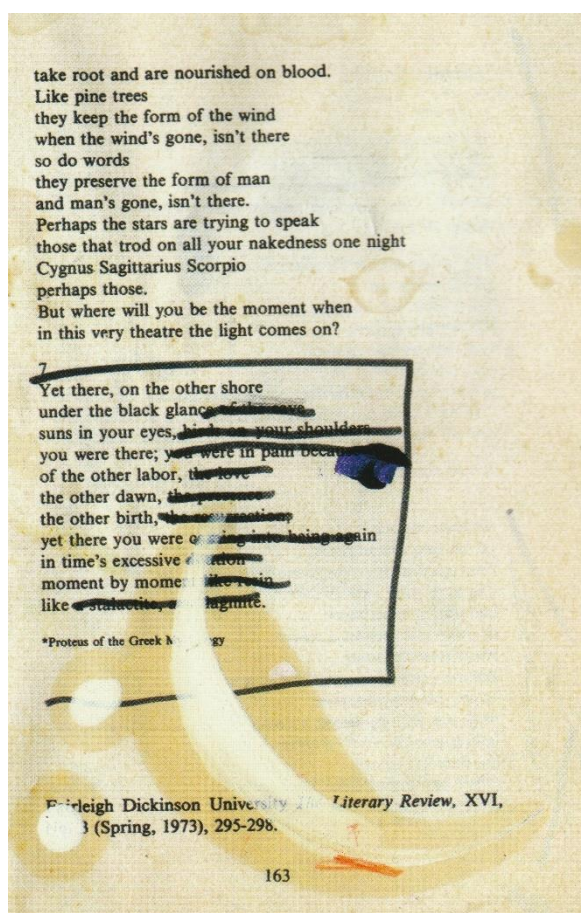


Fig. 4 - Grifos de Twombly sobre o poema *Three Secret Poems*, presente no livro *Greek Poetry Translations* de Georges Seferis (Jacobus, 2016, p.9).

Fig. 5 - *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* (detalhe). 1994. Óleo, acrílica, giz de cera e grafite sobre tela. 400,1 x 1585 cm (Jacobus, 2016, p.11).

É o uso da citação enquanto apropriação na reutilização de um texto pré-existente: “a tradução requer um desvio do texto original na medida em que encontra novas direções e adentra terrenos desconhecidos”<sup>41</sup> (Jacobus, 2016, p.7) Afinal, parece-se cumprir aqui o vaticínio benjaminiano: na continuação de sua vida, o original se modifica.

*Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* é uma pintura emblemática no catálogo de Twombly por se tratar de uma espécie de retrospectiva de sua vida, na qual diversas facetas do seu trabalho afloram. Em entrevista a David Sylvester, Twombly vai se referir ao retorno do tempo, ao falar da pintura: “Eu descobri que quando você envelhece, deve retornar a certas coisas do início [...]. Você tende a ser nostálgico”<sup>42</sup> (Sylvester, 2001, p.174). A escolha do título final da obra sugere “um olhar retrospectivo – não apenas Catulo olhando de volta para a Ásia Menor, mas também uma retrospectiva poética”<sup>43</sup> (Jacobus, 2016, p.38). Ao longo de sua sobreposição de períodos e estilos, *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* contém um palimpsesto de linhas, frases, nomes e títulos - uma antologia de trabalhos que ocorrem em diversos momentos da pintura e da escultura de Twombly. A longa extensão do espaço esbranquiçado da obra sugere a ideia de quadro enquanto muro, no qual serão anotadas as lembranças e emoções em movimento do seu autor (Jacobus, 2016). Nesse sentido, a “extensão se torna uma metáfora para a *longue durée*: uma viagem ao longo da vida; um longo adeus. Uma auto-narração retrospectiva de um artista de sessenta e cinco anos de idade”<sup>44</sup> (Jacobus, 2016, p.40). A obra parece marcar, portanto, uma tentativa de retorno ao território branco do passado, conquanto esteja inevitavelmente marcada pela mácula do corpo que já atravessou este caminho. *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor*, carrega a história de uma vida que persiste, mas, ao mesmo tempo se modifica no âmbito da memória.

Agamben (2017), propõe que a voz infantil é branca, nua e brilhante. Isso porque demarca um território desconhecido, coberto pela névoa da incertitude. Twombly, por sua

---

<sup>41</sup> “translation requires a swerve from the source-text as it finds new directions and enters unknown terrain” (Jacobus, 2016, p.7).

<sup>42</sup> “I’ve found when you get old you must return to certain things in the beginning [...]. You tend to be nostalgic” (Sylvester, 2001, p.174).

<sup>43</sup> “suggests a backward look – not just Catullus looking back at Asia Minor, but a poetic retrospect” (Jacobus, 2016, p.38).

<sup>44</sup> “Extension becomes a metaphor for *longue durée*: a lifetime’s travel; a long goodbye; a sixty-five-year-old artist’s retrospective self-accounting” (Jacobus, 2016, p.40)

vez, dirá que “o mar é branco três quartos do tempo, apenas branco – pela manhã. Apenas no outono se torna azul, porque a bruma se dissipa. O mediterrâneo, ao menos – o Atlântico é marrom – é sempre branco, branco, branco. E então, quando o sol se ergue, se torna um branco ainda mais claro”<sup>45</sup> (Sylvester, 2001, p.175). A branquitude da paisagem de *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor* evoca os espaços da bruma da memória, uma tentativa de retorno ao território da infância, mas, mais do que isso, a força da inércia de um viajante sobre a água. “A história da feitura do quadro é um de inércia”<sup>46</sup> dirá Jacobus (2016), citando o pintor: “O trabalho se estendeu por tanto tempo e nunca chegou a lugar algum”<sup>47</sup> (p.40). No entanto, a viagem e o tempo deixam suas marcas na tela.

Afinal, não é apenas o uso da poesia que evoca o terreno assoreado da história. A vulnerabilidade dos materiais – papel, tela, tinta – se equipara à fragilidade da língua. A erosão começa com o processo de escrita – escrever, marcar, escarificar o suporte – e, assim como o tempo altera relações gramaticais, altera a materialidade do quadro. O potencial para a ilegibilidade e para o apagamento conversa com as múltiplas maneiras com que a escrita aparece e desaparece no trabalho de Twombly (Jacobus, 2016). Na obra do artista, a poesia e a pintura são ambas instâncias ilegíveis e intraduzíveis; ambas sofrem dos acidentes do tempo e do deslocamento, deixando lacunas e vestígios que sobrevivem apenas enquanto materialidades erodidas e fragmentos.

### 3.2 Efeito Mediterrâneo

Há ainda um outro terreno que diz respeito ao uso da citação no universo de Twombly: o do nominalismo. Se Jacobus afirma que a citação é uma estratégia de viagem no tempo, Barthes dirá que o nominalismo do pintor é um ato performativo capaz de evocar o passado.

---

<sup>45</sup> “the sea is white three quarters of the time, just white - early morning. Only in the fall does it get blue, because the haze is gone. The Mediterranean, at least - the Atlantic is brown - is always just white, white, white. And then, even when the sun comes up, it becomes a lighter white” (Sylvester, 2001, p.175).

<sup>46</sup> “The history of painting’s making was itself one of inertia” (Twombly *conforme* Jacobus, 2016, p.40)

<sup>47</sup> “work went on so long and never got anywhere too much” (Twombly *conforme* Jacobus, 2016, p.40)



Rosalind Krauss (1994), ao escrever sobre o pintor, propõe uma questão provocativa: “Quem está certo [...]? Roland Barthes ou todos os outros que escreveram sobre Cy Twombly?”<sup>48</sup> Isto porque Barthes rejeita a ideia de analogia presente na obra do pintor em favor da noção de performatividade. Dirá Barthes (2016):

Nomes [...] se encontram de pé no palco, sem cenário, sem acessórios: [...] o grafismo é um pouco infantil, irregular; desajeitado; nada a ver com a tipografia da arte conceitual; a mão que traça dá à esses nomes todas as inabilidades de alguém que tenta escrever; e portanto, escrevendo Virgil na tela, é como se Twombly condenasse na sua mão a enormidade do mundo virgiliano, todas as referências das quais esse nome é o depositário. Por isso, nos títulos de Twombly, não se deve buscar nenhuma indução de analogia. Se o quadro se chama *The Italians*, não procure em nenhum lugar italianos, exceto, precisamente, no nome deles. Twombly sabe que o Nome tem um poder absoluto (e suficiente) de evocação: escrever os Italianos, é ver todos os italianos. Os Nomes são como essas lâmpadas de não sei que conto das Mil e uma Noites: gênios estão encerrados nelas; abram ou quebrem a lâmpada, o gênio sai, se eleva, se deforma como uma fumaça e enche o ar inteiro: quebrem o título, o quadro inteiro escapa dele.<sup>49</sup> (pp.14-15)

Os grafismos de Twombly, nesse sentido, mais à maneira de um garoto na escola do que a de um erudito (Krauss, 1994), apenas fazem alusão à escrita. A cultura para Twombly é uma memória, ou seja, não um culto doutrinado ao passado, mas sim uma lembrança vaga – e vagarosa – preenchida pelo desejo e pela própria ideia de cultura.

*Virgil* é um comentário sobre Virgílio, uma vez que o nome, escrito à mão, não apenas convoca toda a ideia (embora uma ideia vazia) de cultura antiga mas também “opera” enquanto um tipo de citação: a de uma era passada, calma, vagarosa, e até mesmo decadente de estudos: escolas preparatórias inglesas, versos em latim, carteiras, lâmpadas, pequenas anotações à lápis. Isso é a cultura para TW: um sossego, uma memória, uma ironia, uma postura, o gesto de um dândi.<sup>50</sup> (Barthes, 2016, pp.44-45)

<sup>48</sup> “So who’s right [...]? Roland Barthes, or all the others who’ve written about Cy Twombly?” (Krauss, 1994).

<sup>49</sup> “des Noms [...]: il se tiennent debout sur la scène, sans décor, sans accessoires: [...] le graphisme est un peu enfantin, irrégulier ; gauche ; rien à voir avec la typographie de l’art conceptuel ; la main qui trace donne à ces noms toutes les maladresses de quelqu’un qui essaye d’écrire ; et dès lors, peut-être, ici encore, la vérité du Nom apparaît mieux : est-ce que l’écolier n’apprend pas l’essence de la table en en copiant le nom de sa main laborieuse ? En écrivant *Virgil* sur sa toile, c’est comme si Twombly condensait dans sa main l’énormité même du monde virgilien, toutes les références dont ce nom est le dépôt. C’est pourquoi, dans les titres de Twombly, il ne faut chercher aucune induction d’analogie. Si la toile s’appelle *The Italians*, ne cherchez nulle part les Italiens, sauf, précisément, dans leur nom. Twombly sait que le Nom a une puissance absolue (et suffisante) d’évocation : écrire *les Italiens*, c’est voir tous les Italiens. Les Noms sont comme ces jarres dont parlent *Les Mille et une Nuits* dans je ne sais plus quel conte : des génies y sont enfermés ; ouvrez ou brisez la jarre, le génie sort, s’élève, se déforme comme une fumée et emplit l’air entier : brisez le titre, toute la toile s’en échappe” (Barthes, 2016, pp.14-15).

<sup>50</sup> “*Virgil*, c’est déjà un commentaire de Virgile, car le nom, inscrit à la main, appelle non seulement toute une idée (au reste vide) de la culture antique, mais aussi opère comme une citation: celle d’un

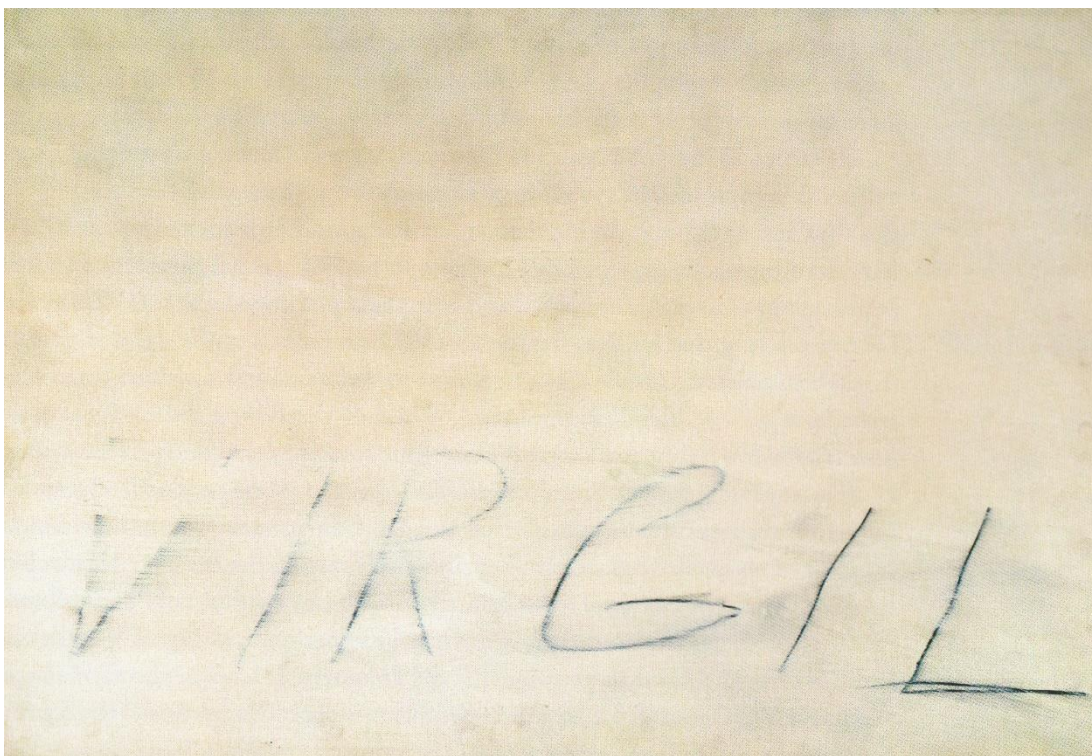


Fig. 6 - *Virgil*, 1973, Tinta e lápis sobre papel. 70 x 99,2 cm (Jacobus, 2016, p.175).

---

temps d'études désuètes, calmes, oisives, discrètement décadentes: collègues anglais, vers latins, pupitres, lampes, écritures fines au crayon. Telle est la culture pour TW: une aise, un souvenir, une ironie, une posture, un geste dandy" (Barthes, 2016, pp.44-45).

Para Barthes, não há, portanto, analogia no trabalho de Twombly. Encontramos o nome Virgílio, apesar de não haver nenhum Virgílio à vista, nada a ser encontrado ali a não ser o nome em si, escrito em letras infantis e já em processo de apagamento. Há outro tipo de função operativa em causa: a performatividade.

O performativo é a modalidade da língua na qual o significado identifica-se com a própria performance da afirmação - tal qual “você está preso”, “eu vos declaro marido e mulher”, “eu prometo”, “eu juro”, “proponho um brinde”. É, portanto, uma operação linguística na qual a referência é suspensão em favor da ação: não significando algo, mas fazendo algo.<sup>51</sup> (Krauss, 1994)

Existe, entretanto, uma marca característica na performatividade de Twombly. O trabalho do pintor suspende a representação em favor da ação, do ato de escrever, mas o tempo presente do performativo encontra-se transformado em índice, em tempo passado: “é o traço de um evento, rasgado para além da presença daquele que marca”<sup>52</sup> (Krauss, 1994). O nominalismo de Twombly é, portanto, bastante característico: evoca, mais do que o passado ancestral ao qual se refere, o passado que diz respeito ao ato da escrita. O pintor que escreve *Virgil* em sua parede não está mais lá, concebendo a sua própria marca da ausência na obra.

O único modo pelo qual o corpo sobrevive no quadro é enquanto ausência. Quando essa criança escreve *Virgil* não se trata de uma referência direta ao universo virgiliano, trata-se de um ato entediado daquele que ouve com desdém as palavras emboladas de seu professor. Tal gesto deflacionário é crucial, segundo Barthes, para entender o tom de Twombly (Krauss, 1994).

Embora, é claro, ainda seja possível deduzir a branquitude da luz mediterrânea, o silêncio, a vagueza e o vazio, e também um efeito em cadeia de referências que liga a arte clássica ao presente. Barthes (2016) chamará isso de *efeito mediterrâneo*, dizendo que “a arte inimitável de Twombly consiste em impor o efeito mediterrâneo a partir da matéria

---

<sup>51</sup> “The performative is a modality of language where meaning is identified with the very performance of the statement—as in ‘I arrest you,’ ‘I pronounce you man and wife,’ ‘I promise,’ ‘I swear,’ ‘I toast.’ It is thus a linguistic operation in which reference is suspended in favor of action: not meaning something, but doing something” (Krauss, 1994).

<sup>52</sup> “it is the trace of an event, torn away from the presence of the marker” (Krauss, 1994).

(arranhões, manchas, nódoas, escassez de cor, a ausência de formas acadêmicas) que não tem nenhuma relação analógica com o esplendor mediterrâneo”<sup>53</sup> (p.24).

Ou seja, embora essa busca analógica esteja frustrada pela performatividade a que se refere Barthes, as telas de Twombly ainda assim produzem mais “o efeito de um significado do que um não-significado”<sup>54</sup> (Jacobus, 2016, p.58). Dirá Barthes (2016): “Eu conheço a ilha de Prócida, a baía de Nápoles, onde Twombly viveu [...]. Estão lá, unidos calmamente, a luz, o céu, a terra, o acidente de uma rocha, o arco de uma abóboda”<sup>55</sup> (p.24). Ocorre aqui uma espécie de mescla, na qual o assunto da pintura é também aquele quem a vê: “‘você e eu’ – espectador, leitor, escritor – diluem-se indistinguívelmente em um sujeito-efeito mediterrâneo”<sup>56</sup> (Jacobus, 2016, pp.59-60).

Braudel (1985) pensa o Mediterrâneo como a epítome de um entroncamento de tempos, povos e realidades. Tal geografia não cessa de reviver as diversas fases de sua existência ao interrogar sua identidade em face aos problemas e curiosidades do tempo passado: “O que é o Mediterrâneo? Mil e uma coisas ao mesmo tempo. Não uma paisagem, mas inúmeras paisagens. Não um mar, mas uma série de mares. Não uma civilização, mas várias civilizações sobrepostas” (Braudel, 1985, p.6).

A obra de Cy certamente dá a entender o turbilhão mediterrâneo enquanto espaço de confluência. “Tanto na paisagem física como na sua paisagem humana, o Mediterrâneo encruzilhada, o Mediterrâneo heteróclito aparece-nos como uma imagem coerente, como um sistema em que tudo se mistura e se reintegra numa unidade original” (Braudel, 1985, p.7). Não será escusado, portanto, entender o efeito mediterrâneo enquanto uma espécie de projeção – de Barthes, mas em um sentido alargado de qualquer espectador – dentro dos espaços vazios do trabalho de Twombly. Aqui esteja talvez mais uma chave para a leitura da obra de Twombly: onde há espaço vazio na memória, preenche-se com o desejo. Esse, por sua vez, alude ao restauro de uma certa unidade original.

---

<sup>53</sup> “L’art inimitable de Twombly est d’avoir imposé l’effet-Méditerranée à partir d’un matériau (griffures, salissures, traînées, peu de couleur, aucune forme académique) qui n’a aucun rapport analogique avec le grand rayonnement méditerranéen” (Barthes, 2016, p.24).

<sup>54</sup> “The effect of meaning rather than nonmeaning” (Jacobus, 2016, p.58).

<sup>55</sup> “Je connais l’île de Procida, en face de Naples, où Twombly a vécu. [...] Là se rejoignent calmement la lumière, le ciel, la terre, quelques traits de rocher, un arc de voûte” (Barthes, 2016, p.24).

<sup>56</sup> “‘You and me’ - viewer, reader, writer - merge indistinguishably into a combined Mediterranean subject-effect” (Jacobus, 2016, p.60).

### 3.3 Na Espiral do Tempo

A partir dos anos 50 algumas obras de Twombly começarão e exercitar uma espécie de grafia pré-verbal, ondas cursivas que remetem à indeterminação da linguagem, da memória e do tempo. Embora o traço característico de Twombly possa ser observado em grande parte do trabalho do pintor, esta dissertação optou por selecionar, como estudos de caso, um desenho da série intitulada *Poems to the Sea* (1959), e a tela *Untitled* (New York City) (1967).

Em tais trabalhos, a linha de Twombly possui uma ondulação muito própria. Não será escusado pensar nas acepções da palavra *vaga*: uma elevação que se forma nos mares devido ao movimento de ventos e marés; grande afluência de coisas em movimento; ausência. As superfícies aquosas das pinturas de Twombly dizem respeito às “mudanças e os movimentos sutis que produzem reflexões na água, sempre calmas embora nunca estejam paradas: tentadoramente tranquilas; repetitivas embora infinitamente diferentes; absorventes e atemporais. Tais movimentos estão próximos dos estados originários que a linguagem não pode alcançar”<sup>57</sup> (Jacobus, 2016, p.153). Observar tais obras é perceber a semelhança entre um pensamento vago, ainda sem forma definida, e a inconstância da água do mar.

Com sua linguagem limítrofe, a expressão de Twombly é capaz de suspender e interromper o discurso – a retórica da cultura ocidental. A transparência de palavras e grafismos indiscerníveis que aparecem, fantasmagóricos, por trás da névoa branca, configura um estado de concepção, uma transição flutuante entre a memória e a projeção: um vir à vida que é um postulado psicológico contra o esquecimento (Stiles & Selz, 1996). Ainda assim, não é difícil reconhecer nesse sussurro o que Twombly pretende evocar: a linguagem em si.

Não obstante a diferença no modo como quebram, quaisquer que sejam suas turbulências locais, as ondas se repetem interminavelmente; cada qual é ao mesmo tempo única e previsível, subindo e descendo em uma sequência cuja combinação de acaso e repetição faz lembrar os intervalos e o retorno da prosódia.<sup>58</sup> (Jacobus, 2016, p.87)

<sup>57</sup> “Speak to the subtle shifts and movements that make reflections in water stilling yet never quite still: tantalizing reposeful; repetitive yet endlessly different; timeless absorptive. Such motions are closer to the inchoate states that language can’t reach” (Jacobus, 2016, p.153).

<sup>58</sup> “However different they break, whatever their local turbulence, waves endlessly repeat themselves; each is at once unique and predictable, rising and falling in a sequence whose combination of chance and repetition resembles the intervals and return of prosody” (Jacobus, 2016, p.87).

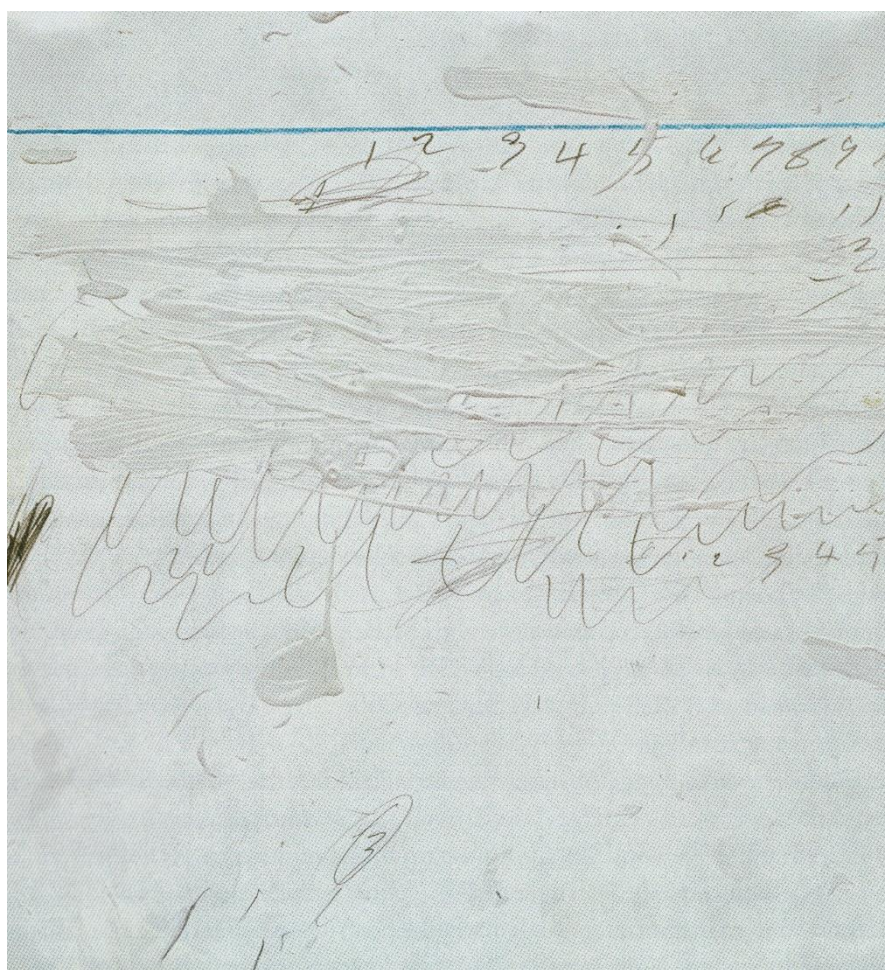


Fig. 7 – *Poems to the Sea, XX*, 1959. Tinta de parede à base de óleo, lápis, giz de cera sobre papel. 33,9 x 31 cm (Jacobus, 2016, p.86).



A impossibilidade de se representar o mar por conta deste paradoxo de formas e amorfias leva a um novo modo de perceber a experiência visual: quando observamos representações do mar, o que vemos é o processo e a temporalidade da própria visão, uma vez que as relações formais envolvidas – agitação e estase, som e silêncio, atividade e resposta – são peculiares não apenas às ondas, mas ao próprio pensamento, e também à poesia (Jacobus, 2016). Em *Poems to the Sea*, o signo da onda alude irrefutavelmente à caligrafia ocidental: sua “proto-escrita parece assumir a forma de palavras praticamente legíveis – “waves,” “water,” “mirror” – vislumbradas parcialmente em um ambiente caótico [...] como se cada turbilhão ondulatório estivesse lutando para dar luz ao pensamento verbal”<sup>59</sup> (Jacobus, 2016, p.87). Twombly exercita o seu *mise en abyme* na série de desenhos *Poems to the Sea* escrevendo a água e o espelho em imagens que refletem o processo mental.

“Twombly desenha a escrita, mas ele também desenha os ritmos do pensamento pré-verbal – a *archi-écriture* de sistemas significantes a partir dos quais o pensamento verbal emerge”<sup>60</sup> (Jacobus, 2016, p.82). A passagem da gênese twombliana se manifesta na sua proto-escritura, no seu *loop* do tempo, e também na linha do horizonte que é possível observar em *Poems to the Sea*: “o horizonte imutável é o limite da inteligibilidade”<sup>61</sup> (Jacobus, 2016, p.86) que se desloca entre o ontem, o hoje e o amanhã, em uma fronteira espaço-temporal.

Diante de *Untitled (New York City)* não será difícil de perceber, na sequência de *loops* brancos de giz de cera, o ritmo de pequenas ondas que se desvanecem na orla da praia sequencialmente. Para além da aura marítima, a tela, de pintura industrial cinza esverdeada, também vai evocar um quadro negro, sobre o qual se escreve com pigmento branco. Não será, portanto, também escusado pensar novamente na figura da criança entediada, encarando sonolenta o compromisso de uma aula de caligrafia, diante da tentativa de domar a articulação verbal. Será, ademais, possível aludir à Derrida (2001), quando, acerca do *monolinguismo do outro*, ele afirma que o sistema educacional interditou seu acesso à sua

---

<sup>59</sup> “proto-writing seems to take the form of barely legible words - ‘waves’, ‘water,’ ‘mirror’- half glimpsed amidst ambient chaos [...], as if each roiling wave were struggling to give birth to verbal thought” (Jacobus, 2016, p.87)

<sup>60</sup> “Twombly draws writing, but he also draws the rhythms of preverbal thought - the *archi-écriture* of signifying systems from which verbal thought emerges” (Jacobus, 2016, p.82).

<sup>61</sup> “The immutable horizon is the limit of intelligibility” (Jacobus, 2016, p.86).

língua materna: o interdito “foi em primeiro lugar uma coisa *escolar*, uma coisa que acontece ‘na escola’, menos uma medida ou uma decisão do que um dispositivo pedagógico. O interdito provinha de um ‘sistema educativo’” (p.53). Há em *Untitled (New York City)* uma resignação qualquer diante das burocracias do sistema educacional.

Na parte inferior da tela, existe a marca de uma mão que, ao tocar no quadro, apaga o que antes estava lá. *Untitled (New York City)* apresenta não apenas a espiral do tempo que performa o ato de aprender a falar e a escrever, exhibe também discretamente a mão de uma criança que se entretém no muro, estica seu pequeno braço para cima apenas para alcançar a parte de baixo da lousa, inscrevendo a marca de sua ausência com o contorno de sua mão. Aludimos novamente à Belting (2014), que declarou como única presença possível na imagem a *ausência* do objeto real.

A respeito de seu traço infantil, Twombly dirá que “é algo muito difícil de imitar: para conseguir esta qualidade você deve se projetar na linha infantil. É necessário sentir”<sup>62</sup> (Twombly *conforme* Edde, 2016, p.24). Em entrevista a David Sylvester, Twombly associa a pintura feita com as mãos a uma ideia de infantilidade: “É um tipo de coisa infantil, a pintura [...] Quero dizer, no manuseio. Eu começo usando um pincel mas não posso me demorar [...] porque este fica sem tinta após algum tempo. [...] Logo faço tudo com as mãos”<sup>63</sup> (Twombly *conforme* Sylvester, 2001, p.178). Tal experiência infantil tem a ver com a ideia de performatividade:

É algo instintivo em um certo tipo de pintura [...] é como se viesse através do sistema nervoso. Não está sendo descrito, está acontecendo. O sentimento corresponde à tarefa. A linha é o sentimento, de algo macio, de um sonho, de algo duro, algo árido, algo solitário, algo acabando, algo começando.<sup>64</sup> (Twombly *conforme* Sylvester, 2001, pp.178-179)

---

<sup>62</sup> “It is very difficult to imitate: to get that quality you need to project yourself into the child’s line. It has to be felt” (Twombly *conforme* Edde, 2016, p.24).

<sup>63</sup> “It’s a sort of infantile thing, painting. [...] I mean in the handling. I start out using a brush but then I can’t take the time because [...] the brush goes out of paint in a certain length of time. [...] So I take my hand and I do it” (Twombly *conforme* Sylvester, 2001, p.178).

<sup>64</sup> “It’s instinctive in a certain kind of painting, [...] it’s like coming through the nervous system. It’s like a nervous system. It’s not described, it’s happening. The feeling is going with the task. The line is the feeling, from a soft thing, a dreamy thing, to something hard, something arid, something lonely, something ending, something beginning. (Twombly *conforme* Sylvester, 2001, pp. 178-179).



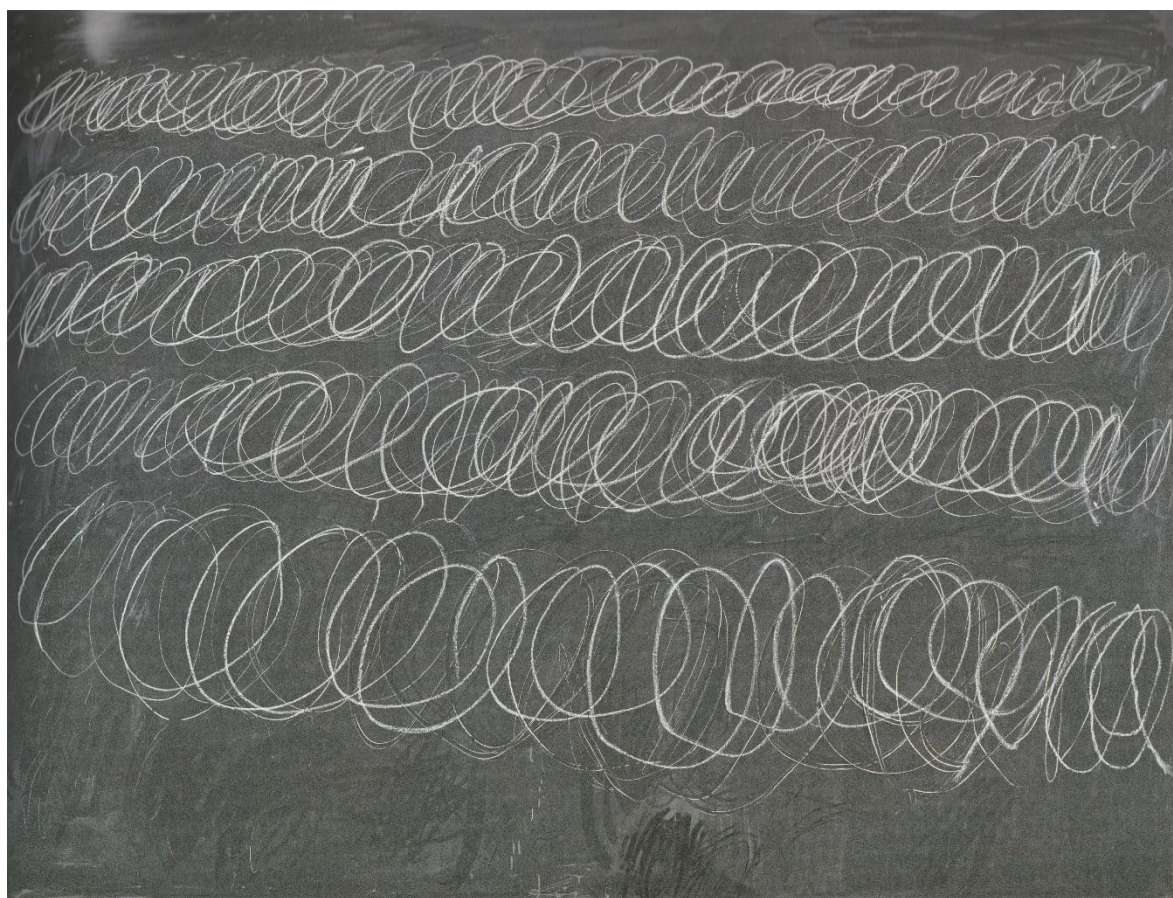


Fig. 8 – *Untitled (New York City)*. 1967. Tinta industrial e giz de cera sobre tela. 200,7 x 264,3 cm (Pompidou, 2016, p.131).

Não espanta observar em Twombly a “excitação de uma gênese”<sup>65</sup> (Stiles & Selz, 1996, p.37), pois em cada desenho seu “pode ser lido um novo começo de um evento inteiro”<sup>66</sup> (Stiles & Selz, 1996, p.37). O mar está perdido em neblina, o signo no esquecimento, a reflexão em aforismos, uma conjunção de elementos que formulam “uma troca intelectual de horizontes”<sup>67</sup> (Stiles & Selz, 1996, p.37). Diante de uma língua intraduzível e de um horizonte atemporal, encontramos também aqui uma narrativa da origem.

Recordemos as palavras de Mondzain (2015), que dizem respeito à linha do horizonte formado pelas imagens: cada imagem é o nascimento de uma possibilidade e o seu dom é o de produzir a obra da memória. Twombly oferece sua linha do horizonte através de um pronunciamento sem fala. Seu trabalho é a manifestação de uma origem: o artista que articula a própria subjetividade a partir das suas marcas de ausência tem o dom da originalidade, e evoca a potência inaugural de uma criança que aprende a falar.

### 3.4 O Escudo de Aquiles

No catálogo para a exposição *Cy Twombly at Daros*, intitulado *Audible Silence*, Keller lança um olhar semelhante aos expostos anteriormente neste capítulo sobre o trabalho de Twombly, embora evoque, à sua maneira, a metáfora do silêncio. Ou seja, sobrevém a mesma noção de um constante aparecimento e desaparecimento dos signos em equivalência ao funcionamento da memória – uma memória que não descreve um passado, mas o conjura através do ato da escrita, o qual é, por sua vez, enlaçado pela matéria da pintura ou interrompida por ela (Keller, 2002). Pode-se, de fato, perceber uma espécie de silêncio na vastidão das brumas do trabalho de Twombly, mesmo que este seja apenas o murmúrio de um ruído branco que se esforça para se tornar linguagem.

Susan Sontag (2015), em seu texto *A Estética do Silêncio*, dirá que a arte moderna é silenciosa, na medida em que esta passa a ser entendida como projeto espiritual de sua época:

---

<sup>65</sup> “the excitement of genesis” (Stiles & Selz, 1996, p.37).

<sup>66</sup> “In each drawing a perceivable new beginning of the entire event can be read” (Stiles & Selz, 1996, p.37).

<sup>67</sup> “An intellectual exchange of horizons” (Stiles & Selz, 1996, p.37).

Assim como a atividade do místico deve culminar em uma *via negativa*, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa de desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do “tema” (do “objeto”, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio. (p.11)

Dentre os exemplos resgatados pela autora de modo a ilustrar sua proposta, está a contemplação silenciosa à que John Keats alude em seu famoso poema *Ode sobre uma Urna Grega*:

Para Keats, o silêncio da urna grega é um lugar de nutrição espiritual: as melodias “não ouvidas” permanecem, ao passo que as que soam como flautas ao “ouvido sensual” decaem. O silêncio é equiparado ao tempo interrompido (“a câmara lenta”). Pode-se fitar eternamente uma urna grega. A eternidade, no argumento do poema de Keats, é o único estímulo interessante ao pensamento e também a ocasião exclusiva para se chegar ao término da atividade mental, que significa questões intermináveis e irrespondidas (“tu, forma silenciosa, provoca-nos além do pensamento/ como a eternidade”), a fim de chegar a uma equação final de ideias (“a beleza é verdade, a verdade, beleza”), que é ao mesmo tempo vazia e plena. [...] Assim como o tempo, ou a história, é o meio do pensamento definido, determinado, o silêncio da eternidade prepara-se para um pensamento além do pensamento, que deve aparecer, da perspectiva do julgamento tradicional e dos usos correntes, como inexistência de pensamento. (Sontag, 2015, pp.24-25)

Se Benjamin vê na ânfora quebrada uma metáfora para reconstituição dos fragmentos da língua, e Barthes vê na ânfora quebrada um movimento de libertação de uma essência fantasmática que habita um nome, Keats verá na sua ânfora também algo encapsulado, cuja liberdade tem a ver com um movimento de ruptura. A imagem do objeto feito de um espaço vazio, afinal, parece ser preenchida pelo desejo daqueles que o contemplaram.

Krieger (1992), ao falar da *ekphrasis*<sup>68</sup>, dirá que são dois os exemplos clássicos do recurso dentro da história da literatura. O primeiro, o poema *Ode sobre uma Urna Grega* de John Keats; o segundo, a descrição do escudo de Aquiles elaborado por Homero em sua *Ilíada*. Em ambos os casos, os objetos descritos pela poesia são o local de um atravessamento transcendental do tempo; evocam imagens, mas só podem ser realizadas através da palavra:

---

<sup>68</sup> Serão diversas, e igualmente complexas, as acepções do termo *ekphrasis* na história da crítica literária. Aqui, será suficiente compreender o termo enquanto um princípio poético que trata de descrever vividamente objetos visuais através de palavras, criando, assim, imagens mentais.

O que as descrições poéticas de Homero e Keats têm em comum é uma tentativa guiada pela palavra e pela imagem não apenas de retratar representações visuais, mas de criar imagens verbais cuja complexidade em última instância resiste a ser traduzida em uma forma visual.<sup>69</sup> (Krieger, 1992, p.xiv)

Ambos os objetos apenas existem no mundo da poesia, concretizados apenas por suas descrições, mas, mais do que isso, ambas contêm uma resistência a sua tradução. A urna de Keats apresenta-se como um objeto possível, mas que contém momentos que o poeta deve dissolver (Krieger, 1992). Nesse caso, apenas a visão do poeta será capaz de deduzir as camadas subjacentes de significado que o objeto comporta. Já o escudo categoriza um objeto impossível: Homero dá ao seu objeto uma grandiosidade narrativa histórica tão grande que seria impossível de ser concretizada em uma imagem visual, existindo apenas no campo mental. Tais objetos carregam consigo uma característica em comum: a condensação de um tempo transcendental.

Ambas as descrições verbais transbordam seu objeto ao incutir na sua construção espacial o reino do tempo humano. Escudo e Urna: o primeiro é um objeto fictício impossível que só um poeta poderia transcrever, enquanto o segundo é um objeto fictício possível que o poeta, e apenas um poeta, pode transpor. Homero e Keats conseguem “romper e ir além da manifestação incompleta do tempo humano”<sup>70</sup> (Krieger, 1992, p.17).

Tais descrições deixam claro o que representam e, mais além, o que não podem representar. “Ambos os verbalmente retratados, urna e escudo, então, ao sobreporem nossa consciência dos acidentes do tempo humano sobre a completude da estase formal, demonstram a mistura inevitável — através da indulgência em paradoxo — do existencial na estética”<sup>71</sup> (Krieger, 1992, p.18).

---

<sup>69</sup> “What these poetic descriptions, Homer’s and Keats’s, shared was a word-ridden and a time-ridden attempt not only to portray visual representations but to create verbal “pictures” whose complexity utterly resists their being translated into visual form” (Krieger, 1992, p.xiv).

<sup>70</sup> “To break through and move beyond into the unfolding incompleteness of mortal time” (Krieger, 1992, p.17).

<sup>71</sup> “Both the verbally pictured urn and shield, then, by superimposing our awareness of the accidents of human time upon the fixed completeness of formal stasis, demonstrate the inevitable mixing – through the indulgence in paradox– of the existential in the aesthetic” (Krieger, 1992, p.18).





Fig. 9 – *Fifty Days of Iliam: Shield of Achilles*. 1978. Óleo, bastão de óleo e grafite sobre tela. 191,8 x 170,2 cm (Pompidou, 2016, p.115).

O princípio ekphrástico desses exemplos pode ser associado à ideia de tradução, uma vez que descanoniza o objeto original ao pô-lo em um movimento de desintegração, de fragmentação. Ambos os objetos habitam uma espécie de exílio permanente, pois existem apenas como disjunção. Essa promessa maior, e o seu próprio funcionamento temporal, são apenas fragmentos de uma ficção ideal.

Inspirado pela tradução de Alexander Pope da *Iliada*, Twombly produziu um ciclo de dez pinturas intituladas *Fifty Days at Iliam*, dentre as quais se encontra sua representação do escudo de Aquiles, intitulada *Shield of Achilles* (1978) (Edde, 2016). Não será estranho, portanto, confrontar-se com a tela de Twombly, na qual não há uma tentativa de reproduzir o escudo conforme sua descrição ekphrástica: há apenas um *turbilhão*, deslocado do centro da tela, onde uma mancha violeta gira tão violentamente que o seu centro parece se aquecer, em um túnel que atravessa o tempo e os regimes de representação: da poesia para a pintura, evocando o tempo transcendental em sua versão traduzida de presente.

### 3.5 Glossolalia

Dentro de uma lógica de atravessamentos, Jacobus (2016) dirá que o atributo mais pronunciado nas pinturas e desenhos de Twombly é justamente “o uso de citações que inserem um espaço para o pensamento (para a reflexão, por assim dizer) entre dois modos de representação que se sobrepõem: o verbal e o visual”<sup>72</sup> (p.186). O texto escrito, nesse sentido, pode funcionar como um espaço reservado para o domínio psíquico dos sonhos e das memórias, que esculpem espaço tanto dentro quanto para além da pintura (Jacobus, 2016). Este trabalho agora volta-se à ideia de tradução vista a partir da perspectiva da *sobreposição*. Atentemos para uma prática de sobreposição de linguagens conhecida no universo místico do cristianismo dos primeiros séculos como glossolalia.

De acordo com o poeta Octavio Paz (1991) “a poesia nasce da antiga crença mágica na identidade entre a palavra e aquilo que a palavra nomeia” (p.7), e ao invocar o mito fundador de Babel, condensa, à sua maneira, a glória nominalista: “Os deuses, ao falar, produzem; os

---

<sup>72</sup> “inclusion of quotations that insert a space for thought (reflection, as it were) between two distinct yet overlapping modes of representation, verbal and visual” (Jacobus, 2016, p.186).

homens, ao falar, relacionam” (Paz, 1991, p.14). Como vimos em nosso primeiro capítulo, diante da diferença elementar entre os idiomas “a história de Babel foi a resposta à perplexidade produzida em todos os homens pela existência de muitas línguas: o Espírito é uno, e a alma é a dispersão, a alteridade” (Paz, 1991, p.7). A divisão enquanto característica fundamental do homem separado, que começa a articular a fala, coincide com o começo de uma história marcada pela pluralidade: “impérios, guerras e esses soberbos amontoados de escombros que as civilizações deixaram.” (Paz, 1991, p.8) Existe, no entanto, uma resposta da mitologia ao ensejo de retorno ao idioma original, um sinal contrário à dispersão, conhecida como glossolalia, o falar em línguas:

Para os cristãos esse acontecimento é a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos. Pentecostes pode ser visto como a redenção de Babel: a reconciliação dos idiomas, a reunião do outro e dos outros na unidade do entendimento. E o milagre maior é que a unidade se alcance sem prejuízo da identidade: cada um, sem deixar de ser o mesmo, é o outro. Nos *Atos dos apóstolos* lê-se: “E, de repente, veio do céu um estrondo, como de vento que soprava impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam sentados. Apareceram-lhe repartidas umas como línguas de fogo, e pousaram sobre cada um deles. Foram todos cheios do Espírito Santo, e começaram a falar várias línguas”. (Paz, 1991, p.8)

Na narrativa da mitologia – sua continuidade na ruptura –, “o Espírito, ao retirar-se dos homens, produz a pluralidade e a confusão das línguas; mais tarde, ao descer sobre eles e habitá-los, fala numa linguagem desconhecida e essencialmente intraduzível” (Paz, 1991, p.9). Outro fato notável nesse episódio é a sobreposição: “Não menos assombroso é que todos os possuídos falem ao mesmo tempo, destruindo assim na linguagem sua expressão mais imediata e melhor: a conversão, o intercâmbio de palavras e discursos” (Paz, 1991, p.9). Nesse intermédio, São Paulo exorta-os a falarem um depois do outro e lhes pede que um dentre eles interprete o que foi dito: “Se alguém fala línguas, falem dois, ou quando muito três, e um depois do outro, e haja um que interprete” (Paz, 1991, p.9). A repreensão de São Paulo aos coríntios chama a atenção para a necessidade da interpretação, da exegese, enquanto mediadora da confusão ou, em última instância, do desacordo.

A glossolalia, embora seja “uma manifestação psíquica tão antiga como as mais antigas religiões – ou seja, como o próprio homem –, não é um vestígio de épocas passadas nem uma sobrevivência, conforme quereriam os que professam uma ideia sucessiva e linear da história” (Paz, 1991, pp.10-11). É, portanto, um fenômeno anacrônico, que se manifesta em diversos momentos da história das civilizações, e em geografias afastadas. E embora se

manifeste primordialmente nos rituais e atos litúrgicos, a experiência não é exclusivamente religiosa. Paz (1991) vai apontar para a história da poesia, na qual existe o aparecimento regular da glossolalia e outros fenômenos semelhantes:

O “falar em línguas” obedece a leis rítmicas inconscientes que não se distinguem em essência das que regem a elaboração de poemas: metros, acentos, pausas, acoplamento de sílabas, explosão de fonemas, e, enfim, todas as variações do ritmo verbal. O discurso de quem “fala em línguas” é ininteligível, mas não carece de forma. Pelo contrário: oferece-se à nossa percepção como uma forma verbal pura. É uma arquitetura de sons edificada como a linguagem rítmica do poema. (p.12)

Não será difícil observar nas obras de Twombly a presença de ritmo, acentos e pausas, quando ele escreve sua língua inteligível. O artista pratica uma espécie de glossolalia que, ao sobrepor regimes de linguagem, evoca a retórica ocidental – e sua escrita cursiva – como um todo. Atenta-se para a performatividade deste fenômeno: importa menos o que está escrito, nesse caso, do que a alusão ao ato de escrever. Ou mais, ao ritmo e à formalidade estética dessa fala que une todas as palavras ao mesmo tempo.

Paz dirá que a literatura é uma rede de relações em um sistema em movimento constante, aludindo ao princípio da tradução de Benjamin, no qual um novo trabalho é capaz de mudar a ordem e posição de todos os seus antecessores (Jacobus, 2016). Para Paz, o artista é um tradutor universal que transfigura o passado em presente através da metáfora, e ele vê no trabalho de Twombly uma aplicação muito particular e definitiva desse princípio, já que nele “poesia, e não apenas a poesia, mas a natureza... tudo é transformado e traduzido em imagem”<sup>73</sup> (Paz *conforme* Jacobus, 2016, p.235). Há que se sublinhar o cariz criativo de tal tradução universal:

“o pintor traduz a palavra em imagens visuais; o crítico é um poeta que traduz linhas e cores em palavras.” Tais “traduções” se tornam trabalhos autônomos e independentes por direito próprio. Declarando que a pintura é “acima de tudo linguagem”, e que a relação entre poesia e pintura só pode ser metafórica, Paz escreve: “cada tradução é, na verdade, outro trabalho, não tanto uma cópia, mas uma metáfora do seu original”.<sup>74</sup> (Jacobus, 2016, p.235)

<sup>73</sup> “Poetry, and not only poetry but nature... all of this is transformed, translated into image” (Paz *conforme* Jacobus, 2016, p.235).

<sup>74</sup> “‘the painter translates the word into visual images; the critic is a poet who translates lines and colors into words.’ These ‘translations’ become freestanding autonomous works in their own right. Declaring that painting is ‘above all else language’, and that the relation of poetry and painting can only be metaphorical, Paz writes: ‘Each of those translations is in fact another work, not so much a copy of as a metaphor for the original’” (Jacobus, 2016, p.235).



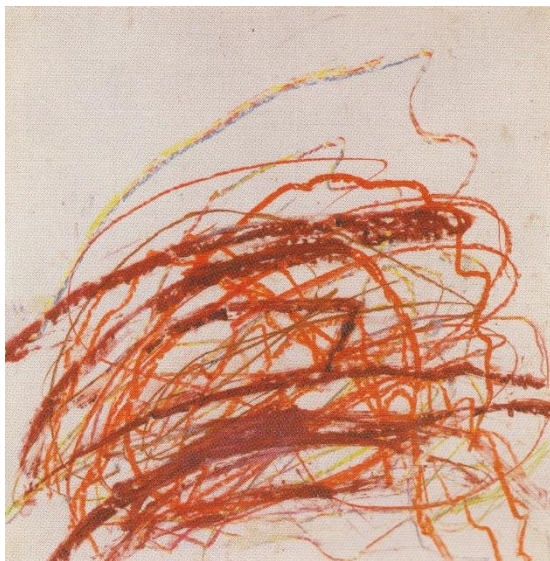
Se palavras podem, entretanto, ser traduzidas por outras palavras, a tradução de uma linguagem pictórica pede a intervenção de um outro sistema: a escrita. A crítica de arte nasce da necessidade de desdobrar – ou envolver – o visual em uma linguagem não pictórica (Jacobus, 2016). Nesse sentido, essa intersecção de regimes de representação seria capaz de desencadear processos mnemônicos:

Paz entende que a arte de Twombly está ligada ao tempo e ao apagamento do visível: “Por vezes você vê suas inscrições, figuras, e cores como algo que o tempo apagou, mas não por completo; você pode ver, você pode adivinhar, você pode imaginar.” Ele destaca o “capturar intuitivo do instante” do pintor como um signo compartilhado de sua sensibilidade poética. Capturar o momento enquanto experiência humana significa capturar a memória: “Eu acredito que o tempo é crucial; e esses momentos de tempo evocam momentos da memória.” Escrever é lembrar; desenhar é recordar imagens. Paz conclui [...]: “A memória funciona como o adjunto poético da imagem. A memória provoca a imagem”<sup>75</sup>. (Jacobus, 2016, p.237)

Paz e Twombly colaboraram no livro *Octavio Paz, Eight Poems, Cy Twombly, Ten Drawings* (Jacobus, 2016). Há uma espécie de convergência entre o trabalho de ambos os artistas, na medida em que a poética de Paz rememora o mito da fratura original da linguagem e os desenhos de Twombly, por sua vez, refletem uma mancha solar, ou uma língua de fogo, que se arrepia diante de um espelho quebradiço. O poema *Fabula*, diante do desenho *Gaeta Set (for the Love of Fire and Water)*, [#2] (1981), evoca a pureza de um paraíso perdido, enquanto esse responde com um calafrio solar que se rompe em fragmentos diminutos de uma língua diáfana e brilhante.

---

<sup>75</sup> “Paz understands Twombly’s art as bound up with time and the erasure of the visible: ‘Sometimes you see his inscriptions, figures, and colors as something that time has erased, but not entirely; you can see, you can guess, you can imagine.’ He singles out Twombly’s ‘intuitive grasp of the instant’ as the sign of their shared poetic sensibility. Capturing the moment as it defines human experience means capturing memory: ‘I believe time is crucial; and these moments of time evoke moments of memory.’ To write is to remember; to draw is to recall images. Paz concludes [...]: ‘Memory functions as the poetic adjunct of the image. Memory provokes image.’” (Jacobus, 2016, p.237).



Todo era de todos  
Todos eran todo  
Sólo había una palabra inmensa y sin revés  
Palabra como un sol  
Un día se rompió en fragmentos diminutos  
Son las palabras del lenguaje que hablamos  
Fragmentos que nunca se unirán  
Espejos rotos donde el mundo se mira  
destrozado.

Fig.10 - *Gaeta Set (for the Love of Fire and Water), #2*. 1981. Óleo e pastel sobre papel. 57 x 57 cm (Jacobus, 2016, p.237).

Excerto do Poema *Fabula*, de Octavio Paz (retirado de <https://www.poeticous.com/octavio-paz/fabula-1>).

Twombly sobrepõe acontecimentos e regimes de linguagem em sua obra. Poderíamos apontar para o mesmo sintoma encontrado nos desenhos rupestres a que Bataille (2015) se refere, que se justapõem uns aos outros. Esta é uma perspectiva transcendental do tempo: acontecem dessa forma justamente porque sucedem em um momento *pré*-histórico, ou seja, no qual a história enquanto cronologia ainda não existe; tais signos justapostos sugerem uma insurreição do agora no tempo todo. A perspectiva de uma narrativa *separada e linear* ainda não configura, provavelmente, uma resposta suficiente ao mistério do mundo. Por isso, a reunião de uma linguagem, novamente unificada, alude ao desejo pelo território original, anistórico. Dirá Paz (1991): “Falar uma língua estranha, entendê-la, traduzi-la para a própria, é restaurar a unidade do começo” (p.8).

### 3.6 Ímpeto Floral

As manchas e os arranhões do trabalho mais antigo de Twombly se transmutam, no final de sua vida, em botões florais exuberantes, carregados de pinceladas abundantes de tinta que escorre e respinga. Conforme o artista se aproxima dos oitenta anos de idade, suas pinturas crescem em tamanho: suas superfícies espaçosas sustentam o peso de imagens imensas, das quais a tinta corrente e redemoinhos de cor criam uma alusão ao movimento descendente (Jacobus, 2016). A arte de Twombly implementa a tendência física da tinta de escorrer enquanto uma condição material da subjetividade pictórica: “suas pinturas gotejam com um movimento líquido, como se a abundância do pincel do artista fosse o seu tema. Eles imprimem o puxo gravitacional e a passagem do tempo” (Jacobus, 2016, p.212). Há uma espécie de desabrochar tardio no trabalho do pintor, como se, invertendo os termos simbólicos da passagem do tempo, a primavera, para Twombly, correspondesse à última etapa da vida.

No final da carreira, sua arte se apropria do comportamento da tinta enquanto um aspecto de sua própria expressividade, que, acrescida aos rabiscos e citações, vão formar uma parte significativa de seu léxico e de seu sistema gráfico. Se, por um lado, “a escrita funciona como uma caligrafia mnemônica (nomes próprios, títulos ressonantes, fragmentos

de poesia) e secreta”<sup>76</sup> (Jacobus, 2016, p.212), evocando acepções culturais e, ao mesmo tempo, transmitindo um elemento de introversão, a mídia, de outro, contém sua própria mensagem: a ação da tinta enquanto reflexo do tempo e da memória (Jacobus, 2016). Em ambas as instâncias, o universo particular do pintor é compartilhado através de ausências: a experiência de uma vida que se escreve com marcas desgastadas.

Não será difícil notar como, ao longo de sua vida, Twombly desenvolveu uma linguagem muito própria. Sua glossolalia é a marca de um verdadeiro *estilo*, no sentido atribuído por Barthes ao termo, a marca individual de um artista – aquilo que o faz original. Nos trejeitos introvertidos, secretos e criptografados do seu trabalho é possível encarar um artista exercitando uma espécie de pré-linguagem enquanto origem de sua enunciação. Dirá Barthes (1964) que o estilo consiste em “algumas imagens, um débito, um léxico, [que] nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se a pouco e pouco os próprios automatismos de sua arte” (p.19). Não será difícil interpretar o trabalho de Twombly de acordo com estes termos:

[o estilo é] uma linguagem autárca que já mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nesta hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez para sempre todos os grandes temas verbais da sua existência. Apesar do seu requinte, o estilo tem sempre qualquer coisa de bruto: é uma forma sem destino, é o produto de um impulso, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. As suas referências estão ao nível de uma biologia ou de um passado, e não de uma História: ele é a “coisa” do escritor, o seu esplendor e a sua prisão, é a sua solidão. (Barthes, 1964, p.19)

De acordo com Barthes (1964), tal gesto fechado de um artista não seria o produto de uma escolha, e sim um ritual privado que percorre o sistema nervoso, que se eleva a partir das profundezas míticas do escritor, como um ímpeto floral: o estilo procede de uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e do mundo.

O estilo de Twombly, de fato, parece ser a epítome de uma infralinguagem que se encontra aí, nesta intersecção; a carne, não apenas na acepção de sua mão que encosta na tela, que agarra literalmente o pigmento, mas também de acordo com a noção de que tudo acontece no corpo: sua memória, sua fala, o tempo acumulado de sua experiência de vida; o

---

<sup>76</sup> “Writing functions as a mnemonic (proper names, resonant titles, snatches of poetry), yet also as a secretive calligraphy” (Jacobus, 2016, p.212).

muro, por sua vez, não apenas na acepção desse quadro em branco coberto de tinta de parede, mas sim enquanto território depositário de toda uma visão de mundo.

“O mundo é um muro” (Mondzain, 2015, p.38), o local, como vimos anteriormente da “insurreição do nascimento do sujeito imagético” (Mondzain, 2015, p.38). Diante de seu muro, Twombly acessa o turbilhão que faz a arte original ser o que ela é: uma manifestação da memória que atravessa e transcende o tempo humano. Sua linguagem cifrada é intraduzível, ou melhor, só é traduzível enquanto alusão à própria opacidade da língua como um todo. Quando Twombly escreve, secretamente alude ao ato de escrever. O estilo, dirá ainda Barthes (1964), “mergulha na lembrança fechada da pessoa, compõe a sua opacidade a partir de uma certa experiência da matéria” (p.19); sendo sempre metáfora, sempre um segredo, a vertente de uma recordação encerrada no corpo do escritor, o valor alusivo do estilo está em seus fragmentos de uma realidade estranha à linguagem.

Este trabalho encaminha-se para o seu encerramento ao propor uma breve revisão dos tópicos explorados, na tentativa de contribuir para o pensamento contemporâneo da crítica da arte a partir das chaves fornecidas pelo trabalho de Cy Twombly; Barthes aponta para uma pista, encontrada em uma intersecção:

O horizonte da língua e a verticalidade do estilo desenham para o escritor uma natureza, visto que ele não escolhe nem um nem outro. A língua funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível, o estilo é uma Necessidade que vincula o humor do escritor à sua linguagem. Na primeira, ele encontra a familiaridade da História, no segundo a do seu próprio passado. (Barthes, 1964, p.20)

Encontramos, portanto, uma dobra na língua, onde duas histórias se interseccionam. Uma, a das estruturas anteriores a nós, maiores do que qualquer humano, das quais o sujeito está necessariamente separado – a língua materna, por exemplo. A outra, a do território íntimo, pessoal, do artista ou do espectador, diante da criação – seu próprio passado, sua experiência secreta, sua infância que não cessa de retornar. O ponto de encontro entre as duas é o que autoriza a existência da arte enquanto campo de troca de horizontes. Faria sentido, partindo de tal intersecção, pensar a própria história da arte enquanto uma articulação da memória?

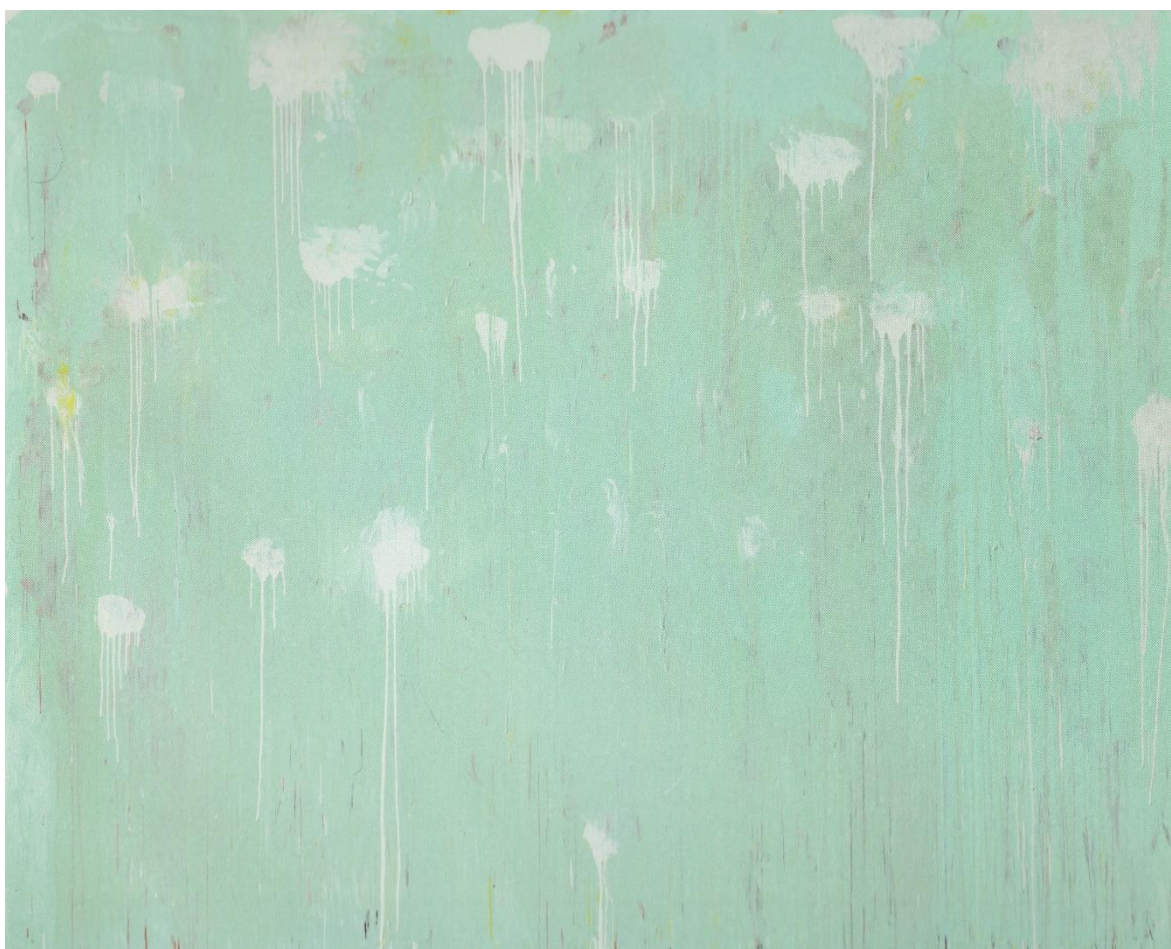


Fig. 11 – *Untitled (A Gathering of Time)*. 2003. Acrílica sobre tela. 215,9 x 167,3 m (Pompidou, 2016, p.193).

*“Existem três tempos, o passado, o presente e o futuro.  
Talvez fosse mais correto dizer:  
‘Existem três tempos: o presente do passado,  
o presente do presente, o presente do futuro.’  
Porque esses três tipos do tempo existem em nosso espírito,  
e não os vejo fora dele.  
O presente do passado é a memória;  
o presente do presente é a intuição direta;  
o presente do futuro é a espera.*

*Santo Agostinho*

#### 4. Considerações Finais

Diante de uma pintura de Fra Angelico que data de meados do ano de 1440, localizada no convento de São Marcos em Florença, um “painel de fresco vermelho, crivado de manchas erráticas” (Didi-Huberman, 2017, p.9), Georges Didi-Huberman dirá que “a história da arte está sempre por recomeçar” (Didi-Huberman, 2017, p.118). Isso porque tal painel parece produzir uma ruptura no tempo: remetendo o filósofo a obras do Expressionismo Abstrato, que viriam a ser reconhecidas na história da arte apenas na segunda metade do século XX, a obra “produz como que uma deflagração: um fogo-de-artifício colorido que carrega ainda o traço do seu jorrar originário” (Didi-Huberman, 2017, p.9). É a descrição de um movimento que não será difícil associar às de Cy Twombly. É claro que, no entanto, se trata de um pseudomorfismo: as relações de analogia entre o painel manchado de Fra Angelico e uma tela do expressionismo norte-americano não resistem muito tempo à análise por conta da diferença entre seus investimentos simbólicos. Todavia trata-se de um sintoma, um fenômeno do anacronismo que reorganiza a percepção que temos do funcionamento da história da arte enquanto disciplina (Didi-Huberman, 2017).

Nesse sentido, o filósofo vai afirmar que “diante da imagem, estamos sempre diante do tempo” (Didi-Huberman, 2017, p.9). Isso porque diante de uma imagem, por muito antiga que seja, o presente nunca cessa de se reconfigurar e por muito recente que seja, também o passado nunca cessa de se reconfigurar. Uma imagem é feita de sobredeterminações, ou seja, é construída de entroncamento de tempos e épocas distintas em si, e, assim, só se torna pensável enquanto construção da memória (Didi-Huberman, 2017).

No único exemplo do painel salpicado de Fra Angelico, [...] três tempos heterogêneos e, portanto, anacrônicos uns em relação aos outros –, entrelaçam-se de modo admirável. O enquadramento em *trompe-l'œil* revela, de modo evidente, um mimetismo “moderno” e uma noção da *prospective* que, *grosso modo*, pode ser qualificada albertiana [...]. Mas a função memorativa da própria cor supõe, por outro lado, uma noção da *figura* cuja noção foi retirada dos escritos dominicanos dos séculos XIII e XIV pelo pintor: artes da memória, “somas de similitudes” ou exegeses da Escritura bíblica. [...] Enfim, a *dissimilitudo*, a dissemelhança [...], remonta a um tempo ainda mais remoto: esta constitui a interpretação específica de toda uma tradição textual cuidadosamente reunida na Biblioteca de São Marcos (Dionísio, *o Aeropagita*, comentado por Alberto, *o Grande*, ou São Tomás de Aquino), bem como uma antiga tradição figural que alcançou a Itália a partir de Bizâncio (uso litúrgico das pedras semipreciosas multicolores) *via* a arte gótica e o próprio Giotto (falsos mármores da Capela Scrovegni). (Didi-Huberman, 2017, pp.17-18)



Acresce-se à tal montagem heterogênea ainda mais uma articulação do tempo: a noção de que diante de uma imagem “somos nós o elemento frágil, o elemento passageiro, e diante de nós é ela o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro do que o ente que a olha” (Didi-Huberman, 2017, p.10). Na dinâmica e na complexidade de tal imagem, noções históricas como *estilo* ou *época* revelam ser perigosas por conta de sua plasticidade e dos diferenciais de tempo em jogo na sua construção (Didi-Huberman, 2017). O filósofo procura, então, uma forma de abrir um debate de “ordem epistemológica sobre os meios e os fins da história da arte como disciplina” (Didi-Huberman, 2017, p.13), questionando a perspectiva “positivista (a representação como espelho das coisas)” (Didi-Huberman, 2017, p.13) e a “estruturalista (a representação como um sistema de signos)” (Didi-Huberman, 2017, p.13), a fim de reorganizar o debate acerca da própria ideia de representação.

Contra uma noção estática – temporalmente rígida –, Didi-Huberman (2017) afirma que as ferramentas para a construção da disciplina da história – palavras, representações e conceitos – estão elas próprias em formação, ou seja, aparecem menos como entidades do que como *formas plásticas* em perpétua transformação. Portanto, se a história das imagens é uma história de objetos temporalmente impuros, complexos e sobredeterminados, deverá ser, ela mesma, uma disciplina anacrônica.

Trata-se, por isso, de “estimular uma arqueologia crítica dos modelos do tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que quis fazer das imagens os seus objectos de estudo” (Didi-Huberman, 2017, p.13), tomando como ponto de partida a releitura de uma convenção estrutural da mesma que é a recusa do anacronismo. Ou seja, trata-se de questionar o princípio básico de “não ‘projectar’, como se diz, as nossas próprias realidades – os nossos conceitos, os nossos gostos, os nossos valores – nas realidades do passado, objectos de pesquisa histórica” (Didi-Huberman, 2017, p.14).

Didi-Huberman (2017), à guisa de Barthes (1964), também aponta para uma intersecção, ao dizer que o “anacronismo parece emergir *na exacta dobra da relação entre imagem e história*” (p.27). Se as imagens, por um lado, têm uma história, de outro, aquilo que elas são – o seu poder específico – aparece apenas como um sintoma – uma suspensão

– na história. Não se trata de encarar a imagem como intemporal, absoluta ou eterna, escapando à historicidade, mas sim de reconhecer que sua temporalidade deve ser dialetizada justamente pelo anacronismo que a atravessa (Didi-Huberman, 2017). E para reconhecer a imagem sobredeterminada em relação ao tempo que a configura, será necessária uma certa dinâmica da memória: é à ela “que se deve a montagem de tempos heterogêneos por via da qual, [...] um pensamento místico do século V [...] possa encontrar-se aí, dez séculos depois, sobrevivente e transformado, cravado na moldura de uma perspectiva absolutamente ‘moderna’” (Didi-Huberman, 2017, pp.20-21). Assume-se aqui o processo mental íntimo da memória enquanto ferramenta – tão plástica quanto qualquer outra –, como instrumento de escavação:

Este tempo que *não é exactamente o passado* tem um nome: *memória*. É ela que decanta a exactidão do passado. É ela que humaniza e configura o tempo, que lhe entrelaça as fibras e lhe garante as transmissões, votando-o a uma impureza essencial. O historiador convoca e interroga a memória, não exactamente “o passado”. Só existe história memorativa ou mnemotécnica. (Didi-Huberman, 2017, p.39)

O painel de Fra Angelico – arriscamos dizer: assim como as obras de Cy Twombly –, constituem uma soberania do anacronismo. Manchas e respingos de tinta sobre a bruma que concretizam uma “verdadeira constelação de tempos heterogêneos, feita imagem” (Didi-Huberman, 2017, p.21). Não seria possível, em semelhantes casos, contentar-se com fazer a história de uma arte sob o ângulo convencional do gênero *o artista e seu tempo*, já que essa visualidade exige ser encarada sob o ângulo da sua *memória*. É através desse ângulo que descobrimos um artista anacrônico, a manipular tempos que não eram o seu (Didi-Huberman, 2017). O procedimento artístico, nesse sentido, pode flexionar o olhar daquele que a vê, dobrando a perspectiva historicista em direção a um horizonte mnemônico.

#### 4.1 Plínio e Vasari

O historiador da arte não lida apenas com objetos, mas com “as *relações* que organizam esses objectos, que lhes dão vida e significação” (Didi-Huberman, 2017, p.75). Nesse sentido, Didi-Huberman (2017) procura reexaminar a relação entre as imagens e retratos “no ponto exacto em que a história da arte se constitui como discurso” (p.75). Admitindo, porém,

que não existe *origem original*, ou seja, uma *fonte absoluta* da história, o autor reconhece que o conceito de origem se assemelha, não a um ponto, mas a um sistema de pontilhados. Como quem olha para um palimpsesto andrajoso da história, o filósofo vai afirmar que “grande parte da literatura grega dedicada às artes figurativas desapareceu. Portanto, das primeiríssimas ‘histórias da arte’ ocidentais, nada, ou quase nada, sabemos” (Didi-Huberman, 2017, p.76).

É possível, no entanto, reconhecer ao menos duas origens da História da Arte ocidental, que “nasceu uma vez com Plínio, o Velho, no ano 77 da nossa era (...); nasceu pela segunda vez quase quinze séculos depois, com Vasari, quando este dedicou, em 1550, as suas *Vidas* [...] ‘ao mui ilustre e excelente príncipe Cosme de Médici’” (Didi-Huberman, 2017, p.76). Em ambos os textos, conceitos vão sofrer inversões de leitura devido a traduções condicionadas pelo contexto intelectual de épocas distintas.

Em Plínio, o Velho, a noção romana de *imago* supõe uma duplicação por contato do rosto, é um processo de impressão em cera realizada a partir de um molde. Nesse sentido, a *imago* não é uma imitação, não é fictícia e não requer nenhuma *idea*, em suma, nenhuma magia artística. É, na verdade, uma imagem-matriz produzida por aderência. Já em Vasari, no Renascimento, ocorre uma inversão do nascimento pliniano da história da arte, condicionado pela tradição humanista oriunda dos meios acadêmicos do século XVI e, depois, do século XVII, que infletiu na concepção acerca da *imagem*, da *semelhança*, da *arte* em geral que temos até hoje. O legado vasariano traduziu as palavras de Plínio de acordo com uma ordem de inteligibilidade que, neste caso, trai o sentido de suas proposições acerca das artes figurativas. Nela, o retrato é definido como uma imitação óptica, à distância, do indivíduo retratado, uma *ilusão fictícia* da sua presença (Didi Huberman, 2017). Ou seja, “a nossa primeira história da arte ocidental começa por não pôr o problema da pintura em termos de representação (imitar bem ou mal a natureza), em termos de gêneros artísticos (retrato, paisagem) ou em termos de períodos estilísticos” (Didi-Huberman, 2017, pp.79-80), mas está ligada à réplica que o corpo deixa num meio de contato.

Será curioso, portanto, perceber como a narrativa da origem da história da arte revela o modo como são percebidos os seus objetos: esses não provêm de uma fonte absoluta, e sim um apanhado de origens distintas ao longo do tempo. Da história, conhecemos ao menos

duas origens: uma reconhece a arte enquanto uma articulação da ausência e da evidência física, outra enquanto uma articulação da invisibilidade tornada visível através da retórica da representação. O processo remete a uma continuidade na ruptura, concatenando paradoxos e incorporando traduções adaptadas às perguntas de sua época, em um processo dinâmico de jogo com a sociedade na qual operam. Dirá Cancela (2014): “ler mal também é uma forma de ler. Perspectivar de um modo desfocado ou deslocado também é uma forma de ver. Em arte, provavelmente os únicos” (p.46). Aqui, portanto, acrescentamos um fator à equação: a experiência original não apenas se decanta ao longo do tempo, modificando-se em suas traduções por conta das intempéries da cultura, mas ela muda também porque responde, em suas diferentes instâncias, às necessidades mutantes de seus novos contextos.

#### 4.2 Turbilhão

Walter Benjamin tentou confrontar a disciplina histórica com a questão lógica da origem, não através da imagística espontânea da *fonte*, aquilo que permaneceria a montante de todas as coisas, presidindo no passado a qualquer gênese, mas sim através dinâmica do *turbilhão*, que pode surgir a qualquer momento, imprevisivelmente, no curso do rio da história (Didi-Huberman, 2017). Dirá o autor que “O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho” (Benjamin, 1984, p.67). Em outras palavras, a origem benjaminiana não está localizada necessariamente no *começo*, mas assemelha-se a um vórtice na fluência do devir.

Nesse sentido, um turbilhão será um sintoma, um presságio, um colapso: o sinal de uma doença na ordem higiênica da hegemonia. Ou, nos termos de Didi-Huberman (2017), uma fratura no solo das doutrinas estéticas, um rasgo nos tecidos das representações. Mais ainda, quem sabe, poder-se-ia evocar ainda a imagem de um raio que, com um susto, corta a atmosfera e deixa visível a faísca tremulante de sua ruptura.

De fato, Bataille (2015), ao falar da história, utiliza a metáfora de um relâmpago, ao dizer que “um traço de luz quebrado, que lembra a trajectória de um relâmpago, não pára de dar ao percurso incerto da História uma espécie de magia” (p.30) – os mesmos termos que

Benjamin evoca ao encarar esta trajetória irregular, enquanto coisa fugidia: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo (Benjamin, 2008b, p.II).

Nesse sentido, Didi-Huberman (2017) dirá que cada novo sintoma reconduz-nos à origem, ou seja, cada nova obra reorganiza todas suas predecessoras, na medida em que cada nova legibilidade das sobrevivências, cada nova emergência do longo passado volta a pôr tudo em jogo. A partir da situação do presente dialético, o passado mais longínquo deve ser observado no seu autodeciframento profético. De acordo com o filósofo, Benjamin compreendeu que não havia história possível sem uma teoria do inconsciente do tempo, sendo necessário romper a história com novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória. É a partir da memória, afinal, que os eventos originais respondem aos estímulos diversos das diferentes épocas.

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido (*das Erlebte*), do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) – espalhá-la, tal como se espalha a terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. (Benjamin, 2004, p.219)

O saber histórico de Benjamin acontece, portanto, como uma esperança dos recomeços, ou seja, com o reconhecimento que a história como disciplina não é um ponto fixo, mas sim uma sequência de movimentos. Isso se dá com a mudança de perspectiva de passado como *fato objetivo* para *fato da memória*, em uma dinâmica tanto psíquica quanto material. A concepção do filósofo procura reconhecer que a existência um fato do passado enquanto tal é uma ilusão teórica, e o que deve tomar o seu lugar é um movimento que relembra e constrói o passado no saber presente do historiador (Didi-Huberman, 2017). Ou seja, reconhecer como situações soterradas ganham novos contornos a partir dos estímulos provenientes de momentos distintos. Não se trata apenas de um *renascimento*, entendido como uma recorrência de influências artísticas a partir de uma linha genealógica de causalidade, de uma

*sobrevivência* da determinação histórica, entendida como a relação de fontes verificáveis, empréstimos artísticos e reinvestimentos simbólicos explícitos, mas de algo muito mais incerto e acidental: a sobredeterminação das transmissões indiretas, das influências subterrâneas e inconscientes (Didi-Huberman, 2016).

Portanto, “não há história sem teoria da memória” (Didi-Huberman, 2017, p.127). As lacunas dos documentos do passado, em conjunção a esse inconsciente do tempo são as dificuldades essenciais da ciência histórica, mas é através desse caminho que o historiador se torna, simultaneamente, “receptor - sonhador - e intérprete” (Didi-Huberman, 2017, p.128). O inconsciente do tempo vem até nós através das suas *marcas* materiais – vestígios, restos da história, contramotivos ou contra-ritmos, quedas, irrupções, sintomas, mal-estares ou síncope na continuidade dos fatos do passado –, e também de uma espécie de arqueologia psíquica: o ritmo dos sonhos, dos fantasmas, dos recalcamientos e dos retornos do recalcado, das latências e das crises. Nessas, o trabalho da memória se afina (Didi-Huberman, 2017).

No centro originário do turbilhão da história está a imagem, este ente que desagrega, que se explode em diversas modalidades contraditórias: por um lado, a presença, por outro, a representação; por um lado, o devir daquilo que muda, por outro, a estase plena daquilo que permanece. E é justamente este o choque dos tempos na imagem que liberta todas as modalidades do próprio tempo (Didi Huberman, 2017). Não será estranho notar, portanto, na busca de Benjamin, também a inflexão infantil da irrupção: a arte e seus objetos a restaurar presenças escondidas no palimpsesto da história.

#### 4.3 A Crítica de Arte Contemporânea

“Qual a quantidade de esquecimento que é preciso acumular para continuar a confiar no mundo e nos homens?” (Cancela, 2014, p.17) tendo em perspectiva que o mundo civilizado foi construído a partir da violência do conflito de representações. Neste território de escombros, o desfasamento e a conjugação de diferenças serão estratégias para uma leitura crítica da arte contemporânea.

A escrita da História da Arte pode funcionar, hoje e cada vez mais, como modelo por excelência de combate e resistência à multiplicação dos dispositivos de manipulação e de reprodução ideológica e,

mormente, do próprio historicismo, [...] que pretende instituir como válido o princípio generalizado das relações de causa e efeito. Porque justamente procura surpreender e cingir a “realidade” da arte no próprio lugar em que esta se dimensiona enquanto resistência à interpretação. [...] Nesta perspectiva se poderia afirmar que, em certa medida, o território da história é, basicamente, o do palimpsesto. Por natureza a história só existe na medida em que se reescreve e em que, ao reescrever-se, reinscreve sucessivamente novas modalidades de interpretação onde cada testemunho ganha o peso do seu próprio esplendor conceptual. (Almeida, 2008, p.91)

Entender o território da história da arte enquanto palimpsesto evita que uma interpretação se sobreponha definitivamente às outras, legitimando a sua verdade como a mais válida, escusando um movimento de instrumentalização totalitária da interpretação. Assumir a dimensão narrativa e fictiva da história é saber que não existe passado enquanto tal, que toda história é sempre interpretação, em um movimento que reequaciona constantemente os dados de sua escrita. O plano da territorialização de uma obra de arte pela história é provisório, e responde ao seu inerente desejo de interpretação, conquanto mantenha-se a consciência de que não existe uma última palavra (Almeida, 2008).

Para Benjamin (2008a), o conceito de receptor ideal seria nefasto. O porquê parece partir do princípio que admiti-lo seria transformar a arte em um exercício de subordinação. Para Almeida (2008), a crítica de arte deve ser perspectivada a partir da recusa em operar a partir da História entendida enquanto fator de contextualização precisa, e sim enquanto máquina de produzir sentido, agenciadora e promotora de uma capacidade de teorizar sobre as obras de modo que possa integrar compreensivamente novas situações, reincorporando e reinscrevendo em cada uma dessas situações as modalidades de uma nova interpretação histórica. Obras que chegam do passado revelam atuais e pertinentes, suscitando espaço para novas interpretações. O próprio da arte será assim ser, simultaneamente, desconstrução/reconstrução da memória e definição de um novo território.

O processo crítico aqui é pensando, portanto, enquanto um reflexo do momento da história da arte, e o principal objetivo programático de uma crítica contemporânea da arte deverá ser a capacidade de pensar, a cada momento, não apenas a historicidade das formas, os seus antecedentes e o seu processo, como a potencialidade, também de caráter teórico, de cada uma delas como promessa de outras formas a vir. Todo objeto de arte é o espaço de afirmação de uma potencialidade crítica. Isto é, de um princípio de reflexão que começa a ganhar forma, mesmo que não explícita, a partir da discussão crítica que através dele se

projeta (Almeida, 2008). Articular a potencialidade conceitual de uma obra, perspectivada a partir do presente do crítico, garante a concatenação de leituras diversas.

Compete assim, à crítica de arte, ser capaz de intuir e, depois, de perceber e de objectivar, esse potencial de interpretação e de inovação que está contido no objecto de arte para, explicitando-o, ser capaz de o inserir na rede mais complexa de uma história que seja, ao mesmo tempo, do pensamento, da cultura e da arte. [...] Daí também que toda a actividade crítica seja já, por si mesma, um princípio daquilo que designamos por actividade historiadora. Ou seja, um discurso cuja intencionalidade é colocar no âmbito do interesse histórico a reflexão suscitada ou elaborada em torno de um dado conjunto de objectos que se apresenta no presente sem ter sido objecto, ainda, dos processos de legitimação histórica. (Almeida, 2008, p.164)

A escrita simultânea de pensadores e críticos de arte, ou seja, o “debate permanentemente aberto à discussão sobre arte numa perspectiva de interpretação é, por excelência, o território em que confluem, com a sua máxima produtividade e operatividade, os discursos da crítica e da história da arte” (Almeida, 2008, p.165). A crítica, encarada através da perspectiva da tradução, portanto, garante a coexistência de idiomas semelhantes em sua diferença, prevenindo, através da constante reescrita da história, a homogeneização do poder e a soberania daquele que fala a língua unificada da verdade.

São várias as formas possíveis de produzir um reflexo crítico de uma obra através de um discurso verbal. Um texto crítico, em geral, interpenetra noções de contextualização, descrição, interpretação e avaliação<sup>77</sup> de uma obra. Sobressai de todas essas, no entanto, a noção de que a crítica de arte produz um significado para a cultura que tem a ver com o discurso, com o argumento, elaborado para expandir o conhecimento sobre a arte e seu lugar na sociedade, apresentando evidências e impressões persuasivas para o leitor, aceitando a possibilidade de uma refutação e de contra-argumentos de modo a enriquecer a experiência da arte. Enfim, produz-se uma espécie de comunicação que é efetivamente retórica e lógica, sem jamais pretender esgotar a experiência que uma obra oferece *per se*. Quando se traduz uma obra para a linguagem verbal, há um esforço de elucidar e identificar quais são as forças

---

<sup>77</sup> Optou-se por não elaborar tais etapas por assumir-se que, dado o contexto desta dissertação, estes termos são suficientemente evidentes. Existe um consenso a este respeito que pode ser observado em autores como Barrett (2000), Carroll (2009) e Williams (2015). Um olhar aprofundado sobre o tema, e sua problematização, pode ser encontrado em seus respectivos trabalhos, indicados na bibliografia.



que operam sobre determinado trabalho artístico: apontar para estruturas hegemônicas é uma forma de articular um olhar crítico sem a necessidade de subscrevê-las.

#### 4.4 Conclusão

Giorgio Agamben, ao falar sobre o contemporâneo, considera a intempestividade enquanto característica fundamental daquele que vive sua época:

Aquele que pertence deveras ao seu tempo, que é deveras contemporâneo é alguém que não coincide perfeitamente com ele nem se adapta às suas exigências e é por isso, nesse sentido, inactual; mas, precisamente por isso, precisamente através do seu distanciamento e do seu anacronismo, é capaz de perceber e captar o seu tempo melhor do que os outros. (Agamben, 2010, p.20)

Se a ideia de progresso, causalidade e cronologia histórica foram paradigmas constituintes do homem Moderno – sobre o quais Benjamin olhava com a melancolia de um *Angelus Novus* –, a capacidade de articular o desfasamento, essa relação singular com os anacronismos que configuram o tempo, pode ser entendida como uma qualidade contemporânea. “Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade, só puderam fazê-lo na condição de a cindirem em vários tempos, de introduzirem no tempo uma des-homogeneidade essencial. Quem pode dizer “o *meu* tempo” divide o tempo, inscreve nele uma cesura e uma descontinuidade” (Agamben, 2010, p.27). De acordo com esta perspectiva, a origem também pode acontecer a todos os momentos:

A origem não se situa somente num passado cronológico: é contemporânea do devir histórico e não pára de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. O afastamento [...] que define a contemporaneidade têm o seu fundamento nesta proximidade da origem, que em nenhum outro ponto pulsa com mais força do que no presente. (Agamben, 2010, pp.26-27)

Cy Twombly foi – é, portanto, – um artista contemporâneo. A evidência de seu nome, consagrado com exposições e avaliações críticas que surgem simultâneas a escrita deste trabalho, apenas reafirmam a sua capacidade de saber responder as perguntas de seu tempo. Ou melhor, de saber articular tempos e respostas que, como vimos, paradoxalmente, não

eram necessariamente os seus. Não será difícil de categorizar o pintor de acordo com as seguintes palavras de Agamben (2010):

[o contemporâneo é] alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história, de a “citar” segundo uma necessidade que não provém de modo algum do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (p.28)

Este trabalho tentou fornecer, através da leitura da obra de Twombly, dispositivos conceituais e chaves que podem contribuir para a investigação da crítica de arte contemporânea. O que significa considerar, portanto, a crítica de arte enquanto uma tradução?

Em primeiro lugar, vimos que o exercício da crítica não se basta apenas à tentativa de transpor os objetos de arte para a linguagem verbal. Ou seja, não trata de apenas descrever as instâncias visuais de uma obra, mas também da capacidade de articular através de um discurso lógico as forças que operam sobre ela. A obra de Twombly, por exemplo, nebulosa e ilegível, reforça a ideia de crítica enquanto deciframento de uma invisibilidade.

Mais do que ser capaz de enquadrar a potencialidade argumentativa de determinada obra dentro de um contexto teórico, no entanto, sobrevêm na ideia de tradução um alerta para as tendências totalitárias da linguagem: o discurso crítico deverá ser o território, portanto, da garantia da atuação simultânea de diferentes perspectivas, capaz de apontar para estruturas hegemônicas, questionando o seu poder de impor e legitimar designações. A obra de Twombly, por exemplo, ajuda a crítica a questionar *a recusa do anacronismo*, pilar constituinte na disciplina da História da Arte, admitindo que uma obra será necessariamente feita de um entroncamento de tempos distintos. Essa é uma evidência de como uma obra contemporânea vai infletir na própria metodologia de sua leitura.

Há, afinal, uma terceira implicação: criticar uma obra é inscrevê-la no tecido mais amplo da História da Arte. O texto poderá ajudar a desvendar como um trabalho responde às necessidades do seu contexto – o de sua feitura, ou mesmo desfasado em relação a esse – e ser capaz de discernir se este tem potência, ou não, para sobreviver ao apagamento do tempo – garantir sua *salvação*, nos termos de Agamben (2010).

Diversas serão as narrativas das origens da humanidade falante – encontradas, por exemplo, em Babel, nas cavernas paleolíticas ou na infância. Este trabalho as percorreu na tentativa de apontar para a constituição da subjetividade do ser humano na medida em que ela se articula como linguagem. Elaborou-se, a partir dessas perspectivas, a ideia de uma experiência transcendental da língua não enquanto progresso contínuo ao longo do tempo linear, mas enquanto intervalo e descontinuidade, sempre em movimento. Tais narrativas da origem operam naquilo que chamamos de *continuidade na ruptura*, ou seja, na tentativa de incorporar à linguagem a história de uma separação fundamental. Todas apontam para as mesmas evidências: a imagem é um lugar de passagem, que se mantém entre o invisível e o visível.

Twombly evoca em suas telas o nascimento da linguagem, o momento no qual uma fala difusa atravessa o limite da cognoscibilidade. Aqueles que leram sua obra projetaram, à sua maneira, desejos nos espaços vazios de suas telas – *próteses*, nos termos de Derrida (2001), delineadas a partir dessa língua autobiográfica que insiste em não-existir. Tal efeito suscita ainda o levantamento de uma última proposição para o encerramento do trabalho:

A arte é a ruptura de uma narrativa cronológica. Em uma imagem coexistem, como vimos, tempos diferentes. Talvez não por acaso, muitos dos teóricos estudados neste trabalho viram, diante de tal entroncamento, a necessidade de romper seu objeto de estudo – que se materializam na metáfora de um vaso, urna, ou lâmpada, objetos que guardam um fantasma dentro de si, feitos essencialmente de espaço vazio – na tentativa de libertar o tempo humano encapsulado aí. Acrescentemos ainda outra perspectiva: o tempo no qual a obra se modifica, sobrevivendo na memória de quem a vê, também é constituinte do seu devir.

Uma memória pessoal é reativada e ganha novos contornos dependendo da natureza do estímulo que a faz renascer. Quantas vezes estaremos diante, de fato, de uma obra de arte específica? Uma dezena? Ou um par de ocasiões, ou, não-raro, uma única vez, no caso de um espectador leigo? Inevitavelmente, quando nos referimos a uma obra, falamos não da obra de arte tal como ela é, e sim das instâncias que sobrevivem na memória do espectador. O desejo que preenche os espaços vazios, articulado pela decantação da memória pessoal poderá, quem sabe, ser a forma derradeira da tradução. Não se trata de uma relativização absoluta – uma generalização que, afinal, resulta na ausência de critérios para a leitura de

uma obra –, mas de considerar ainda mais esta variável dentro dos inúmeros parâmetros que formulam aquilo que entendemos por arte: a validação da subjetividade enquanto experiência de vida, e experiência de vida enquanto processo legítimo por excelência, aquilo que nos constitui ao longo do tempo. Será essa uma forma de garantir o lugar do corpo, de todos eles, enquanto ânfora que guarda o atravessamento do existencial na estética.

## Bibliografia

Agamben, G. (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.

Agamben, G. (2008). *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG.

Agamben, G. (2017, novembro). [Sem Título]. *Revista Gratuita*, 3 (Infância), p.14.

Almeida, B. P. (2008). *A vontade de representação*. Porto: Campo das Letras.

Appiah, K. A. (2016, 9 de novembro). There is no such thing as western civilisation. *The Guardian*. Retirado de <https://www.theguardian.com/world/2016/nov/09/western-civilisation-appiah-reith-lecture>

Barrett, T. (2000). *Criticizing art: Understanding the contemporary*. New York: McGraw-Hill.

Barthes, R. (2016). *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1964). *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70.

Bataille, G. (2015). *O nascimento da arte*. Lisboa: Sistema Solar.

Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem: Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM

Belting, H. (2011). *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne Editora.

Benjamin, W. (2008a). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: Quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG.

Benjamin, W. (2011). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Editora 34.

Benjamin, W. (2004). *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim

Benjamin, W. (2008b). *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim

Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.

Bíblia Sagrada. (1959). *Traduzida da vulgata e anotada pelo pe. Matos Soares*. São Paulo: Edições Paulinas.

Braudel, F. (1985). *O Mediterrâneo*. Lisboa: Teorema.

Cancela, H. G. (2014). *O exercício da violência*. Lajes do Pico: Companhia Das Ilhas.

Cantinho, M. J. (2002). *O anjo melancólico: Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus novus.

Carroll, N. (2009). *On Criticism*. New York: Taylor & Francis.

de Man, P. (1989). *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70.

Derrida, J. (1985). Des Tours des Babel. In Graham, J. F., & State University of New York. Research Foundation. *Difference in translation* (pp. 165-207). Ithaca: Cornell University Press.

Derrida, J. (2009). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.

Derrida, J. (2001). *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Porto: Tipografia do Carvalhido.

Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo*. Lisboa: Orfeu Negro

Didi-Huberman, G. (2016). *Ninfa moderna*. Lisboa: KKYM.

Edde, C. (2016). *Cy Twombly: L'exposition*. Paris: Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou.

Jacobs, C. (1999). *In the language of Walter Benjamin*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Jacobus, M. (2016). *Reading Cy Twombly: Poetry in paint*. New Jersey: Princeton University Press.

Keller, E., Malin, R., Bastian, H., Berger, J., & Collection, D. (2002). *Audible silence: Cy Twombly at Daros*. Daros Services.

Krauss, R. (set/1994). Cy's Up. *Artforum*. Disponível em <https://www.artforum.com/print/199407/cy-s-up-33352>

Krieger, M., & Krieger, J. (1992). *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Johns Hopkins University Press.

Mondzain, M. (2015). *Homo Spectator: Ver > fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.

Noel, W. (2012). *Revealing the lost codex of Archimedes* [vídeo]. Disponível em [https://www.ted.com/talks/william\\_noel\\_revealing\\_the\\_lost\\_codex\\_of\\_archimedes](https://www.ted.com/talks/william_noel_revealing_the_lost_codex_of_archimedes)

Paz, O. (1991). *Convergências: Ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco.

Pompidou, C. n. d. a. e. d. c. G., & Storsve, J. (2016). *Cy Twombly: Exposition*. Paris: Ed. du Centre Pompidou.

Pound, E. (1977). *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix.

Sontag, S. (2015). *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Steiner, G. (2002) *Depois de Babel: Aspectos da linguagem e tradução*. Lisboa: Relógio D'Água.

Stiles, K., & Selz, P. H. (1996). *Theories and documents of contemporary Art: A sourcebook of artists' writings*. University of California Press.

Sylvester, D. (2001). *Interviews with american artists*: Yale University Press.

Williams, G. (2015). *How to write about contemporary art*. London: Thames & Hudson.